

SOMEWHERE IN TIME – ZUM VERHÄLTNIS VON ALTER, MYTHOS UND GESCHICHTE AM BEISPIEL VON HEAVY METAL-FESTIVALS

Dietmar Elflein

Heavy Metal gilt als eine der um populäre Musik zentrierten Kulturwelten, die nicht auf Vorstellungen von Jugend oder Jugendlichkeit beschränkt sind, sondern zumindest hypothetisch eine weite Altersspanne umfassen. Der Umgang der Protagonisten der Kulturwelt mit der eigenen Geschichte zeigt dabei Momente der Mythisierung von Vergangenheit. Diese bildet sich unter anderem in der Programmgestaltung von Heavy Metal und Hard Rock gewidmeten Open Air-Festivals ab und soll im Folgenden genauer untersucht werden. Diese Mythisierung wird als Folge der Überlagerung linearer und zyklischer Zeitvorstellungen gedacht. Den Anstoß für diese Betrachtungsweise liefert die Erkenntnis, dass das Fest als zentraler Ort der Vergegenwärtigung von Mythen für eine Gemeinschaft betrachtet werden kann und der Mythos als zentrales Moment der Konstruktion von Gemeinsamkeit im Rahmen zyklischer Zeitvorstellungen betrachtet werden muss. Erkenntnisleitend ist die Frage, wer den Diskurs und damit die Mythosproduktion innerhalb der Kulturwelt bestimmt.

Heavy Metal Open Air-Festivals in der BRD – ein Überblick

Der »Open Air Planer«, der der Mai-Ausgabe 2008 der Zeitschrift *Metal Hammer* beilag, listet 45 für die Leserschaft als relevant erachtete Open Air-Festivals in der BRD auf. Die Konkurrenzzeitschrift *Rock Hard* verzeich-

net ebenfalls in der Mai-Ausgabe 53 Festivals (*Rock Hard* Nr. 252).¹ Der programmatische Zuschnitt der Festivals visiert als Zielgruppe entweder die Kulturwelt des Heavy Metal als Ganzes an oder favorisiert einzelne Teilbereiche. Dabei können auch angrenzende Musikstile und Genres wie Hardcore, Industrial oder Gothic einbezogen werden.

Neben dem programmatischen Zuschnitt unterscheiden sich die Festivals zudem in ihrer Größe, Geschichte und Bedeutung für die Kulturwelt des Heavy Metal. Aufgrund des mannigfaltigen Angebots kann von einer immensen Wichtigkeit der Institution des Open Air-Festivals für die Kulturwelt ausgegangen werden. Als Gradmesser für die Bedeutung einzelner Festivals ist einerseits als quantitatives Moment die Besucherzahl zu benennen, in qualitativer Hinsicht geht es um Diskursmächtigkeit.²

Die tatsächliche Menge an Besuchern der einzelnen Festivals ist oft schwer zu verifizieren, da die Zahlen, die die Betreiber eines Festivals veröffentlichen, und die in der begleitenden Presseberichterstattung genannten Zahlen erheblich differieren können. So verzeichnet beispielsweise das Magic Circle-Festival 2008 in Bad Arolsen laut Betreiber 35000 Besucher, während die Lokalpresse nur von 9500 Besuchern spricht.³ Die folgenden Angaben beziehen sich auf einige Festivals des Jahres 2006, bei denen die Angaben der Betreiber und der Fachpresse nur geringe Differenzen aufweisen.

Festival	Ort	Dauer (Tage)	Programmatischer Zuschnitt	Besucher 2006
Bang Your Head!!!	Balingen	2	Heavy Metal, Hard Rock	20000
Party.San	Bad Berka	3	Extreme Metal	7000
Rock Hard	Gelsenkirchen	2	übergreifend	7000
Summer Breeze	Dinkelsbühl	3	Extreme Metal, Gothic	13500
Wacken Open Air	Wacken	3	übergreifend	48000 ⁴
With Full Force	Roitzschjora	3	Extreme Metal, Hardcore	20000

Tabelle 1: Besucherzahlen einiger Heavy Metal Open Air-Festivals 2006

- 1 Elf Festivals finden im mehr oder weniger angrenzenden Ausland statt: Je dreimal Österreich und Schweiz, sowie je einmal Belgien, Niederlande, Schweden, Slowenien und Tschechien.
- 2 Vgl. z.B. die Aussage des Anthropologen Sam Dunn in seinem Film *Metal. A Headbanger's Journey*: »I'm on my way to Wacken Open Air, the Mecca of heavy metal culture. [...] These are the festival grounds. Tomorrow this place will come alive with metalheads, here to worship their metal gods. I'm in heaven, understanding? I'm in fucking heaven!« (Dunn/McFayden 2006).
- 3 <http://www.metallglory.de/live.php?nr=392>, Zugriff am 14.4.2009; <http://www.wlzfz.de/newsroom/regional/dezentral/waldeck/art5299,741224#>, Zugriff am 14.4.2009.
- 4 Die Presse geht von bis zu 60000 Besuchern aus, vgl. *Rock Hard* (Nr. 233/2008: 38) und <http://www.musikansich.de/artikel.php?id=357>, Zugriff am 14.4.2009.

Alle in der Tabelle erwähnten Festivals sind (wie insgesamt 34 der 53 im *Rock Hard* Nr. 252 verzeichneten Festivals) mehrtägig angelegt. Die Veranstaltungsgelände liegen mehrheitlich im ländlichen Bereich oder am Rande von Ballungsräumen, sodass Übernachtungsmöglichkeiten vonnöten sind. Deshalb wird von Veranstalterseite ein temporärer Campingplatz zur Verfügung gestellt. Die Teilhabe am Leben in diesen temporären Heavy Metal-Zeltstädten ist für viele Besucher genauso wichtig wie der Besuch der angebotenen Konzerte. Die als Zweitverwertung veröffentlichten Festival-DVDs vermitteln deshalb immer auch Impressionen vom Campingplatz. Wacken-Veranstalter Thomas Jensen bestätigt diese Einschätzung im Interview für den NDR:

»Und dann [beim ersten Wacken Open Air – D.E.] haben wir natürlich gleich übertrieben, gleich zwei Tage. Und es sind natürlich gleich welche zum Campen geblieben. [...] Wenn du das heutige Festival siehst, ist das Campen sicherlich für die Leute 50% der Veranstaltung, für einige sogar sicherlich mehr« (<http://www1.ndr.de/kultur/geschichte/wackenopenair100.html>, Zugriff am 10.4.2009).

Besonderheiten der Programmgestaltung

Die Programme der Open Air-Festivals überschneiden sich teilweise, da Bands, die einen neuen Tonträger bewerben wollen und/oder sich aus anderen Gründen in den Sommermonaten auf Tournee befinden, auf mehreren Veranstaltungen auftreten. Um sich von der Konkurrenz zu unterscheiden, werden deshalb spezielle Events angekündigt, die jeweils als Alleinstellungsmerkmal dienen sollen⁵, deren Bedeutung für die Kulturwelt des Heavy Metal damit jedoch nicht erschöpft ist. Einige Beispiele aus dem Festival-Programm 2008 sollen dies verdeutlichen: So spielen Iron Maiden eine unter dem Namen »Somewhere Back In Time« angekündigte Tournee, deren Programm vor allem aus Stücken besteht, die zwischen 1982 und 1988 veröffentlicht wurden. Das einzige Konzert dieser Tournee in Deutschland findet auf dem Wacken Open Air statt. Queensrÿche führen ihr Erfolgsalbum von

5 Dass die US-amerikanische Band Twisted Sister 2003 entgegen der Ankündigung kein exklusives Konzert auf dem Bang Your Head-Festival!!! spielt, sondern auch auf dem Wacken Open Air auftritt, wird von den Besuchern des Bang Your Head!!! heftig kritisiert. Die Beziehungen zwischen den jeweiligen Veranstaltern sind in der Folge laut einem Interview mit Bang Your Head!!!-Veranstalter Horst Odermatt stark belastet, vgl. <http://www.obtainedenslavement.net/article1064.html>, Zugriff am 10.4.2009.

1988 *Operation: Mindcrime* sowie dessen 2005 erschienene Fortsetzung *Operation: Mindcrime II* auf dem Bang Your Head!!!-Festival vollständig auf. Manowar spielen auf dem von ihnen selbst veranstalteten Magic Circle-Festival ihre ersten sechs Alben aus den Jahren 1982 bis 1988 komplett an zwei Abenden. Biohazard zelebrieren ihr 20-jähriges Bühnenjubiläum auf dem With Full Force-Festival in der Originalbesetzung aus den 1980er Jahren. Die 1985 gegründete und zehn Jahre später wieder aufgelöste englische Band Carcass vereinigt sich für einige europäische Festivalauftritte wieder und spielt auf dem Wacken Open Air – desgleichen die von 1990 bis 1996 aktive schwedische Band At The Gates. Beide Bands wollen keine neuen Tonträger veröffentlichen.

Derartige Konzerte können als historisierende Ereignisse beschrieben werden, die die interne Geschichtsschreibung der Kulturwelt sowohl beeinflussen als auch bestätigen sollen. Auf Veranstalterseite wirbt beispielsweise das Bang Your Head!!!-Festival explizit mit derartigen Events.⁶

Eine derartige Veranstaltungspraxis existiert seit mindestens zehn Jahren – eine Zeitspanne, die mit dem Gründungszeitpunkt der Open Air-Festivals zusammenhängt. So fand das erste With Full Force-Festival 1994 statt, das erste Bang Your Head!!! und das erste Party.San-Festival jeweils 1996, während das Summer Breeze seit 1997 und das Rock Hard-Festival seit 2003 existieren. Das Wacken Open Air fand erstmals 1990 statt und machte eine beispielhafte Entwicklung vom kleinen regionalen Festival, veranstaltet von einem Freundeskreis von Fans, zum internationalen Event durch, die kurz nachvollzogen werden soll, da die Webseite www.wacken.com unter dem Menüpunkt »History« umfassend Zahlen bereitstellt (s. Tabelle 2).

Die Tabelle zeigt, dass die Anzahl der 2008 auf dem Wacken Open Air vertretenen Bands bereits 1998 erreicht wurde, die Besucherzahlen und der Eintrittspreis sich in der Zwischenzeit dagegen verdreifacht haben. Zudem lassen sich in der Entwicklung des Wacken Open Air zwei Wendepunkte feststellen, die als Professionalisierungsschübe gedeutet werden können. Das Open-Air 1992 bildete den ersten Wendepunkt. Gegenüber den beiden Vorjahren vervierfachte sich die Anzahl der auftretenden Bands, sodass eine zweite Bühne eingeführt wurde. Als Konsequenz verdoppelte sich auch der Eintrittspreis. Zwischen 1996 und 1998 lag der zweite Wendepunkt. 1996

6 »Bandauswahl mit Exklusivcharakter. Ein besonderer Ansatz in der Konzeption des BANG YOUR HEAD!!! brachte diesem in kurzer Zeit den Ruf ein, DAS Kultfestival schlechthin zu sein: Seinen Organisatoren gelang es über die Jahre hinweg immer wieder, längst nicht mehr existente Bands zu Reunionshows zu überreden und alte Szene-Größen aus der Versenkung zu holen und nach langer Zeit erstmals und exklusiv wieder auf einer deutschen Bühne zu präsentieren« (<http://www.metalglory.de/live.php?nr=372>, Zugriff am 10.4.2009).

kamen erheblich mehr Besucher zum Wacken Open Air als im Vorjahr, ob

Jahr	Anzahl Zuschauer	Eintrittspreis	Anzahl Bands	Anzahl Bühnen
1990	800	12.- (DM)	6	1
1991	1300	15.- (DM)	7	1
1992	3500	35.- (DM)	26	2
1993	3500	45.- (DM)	32	2
1994	4500	39.- (DM)	29	2
1995	5000	49.- (DM)	33	2
1996	8000	45.- (DM)	32	2
1997	10000	69.- (DM)	48	3
1998	20000	69.- (DM)	71	4
1999	22000	79.- (DM)	82	4 / 5
2000	25000	80.- (DM)	69	4
2001	25000	99.- (DM)	79	3
2002	27500	50.- (€)	80	4
2003	30000	50.- (€)	61	4
2004	48000	68.- (€)	62	4
2005	40000	79.- (€)	65	4
2006	48000	70.- (€)	56	4
2007	72000	99.- (€)	75	4
2008	70000	109.- (€)	71	4

Tabelle 2: Historische Entwicklung des Wacken Open Air

wohl die Rahmenbedingungen (Anzahl der Bands und Bühnen, Eintrittspreis) dem Vorjahr glichen.⁷ Zwischen 1996 und 1998 wurde die Anzahl der Bands und Besucher nochmals jeweils mehr als verdoppelt und die Anzahl der Bühnen wuchs auf die bis dato üblichen vier Bühnen. Viele Festivals begrenzen ihr Wachstum an diesem Punkt der Entwicklung und versuchen diesen Level zu halten, andere – wie das Wacken Open Air – setzen weiter auf Wachstum. Allerdings erhöht sich auch in Wacken nur noch die Anzahl der Besucher und der Eintrittspreis, die Zahl der Bühnen und Konzerte stagniert. Damit reagieren die Festivalveranstalter unterschiedlich auf die Erfahrungen, die in den 1980er Jahren von den Organisatoren der für die Kulturwelt

⁷ Möglicherweise lag dies am Auftritt der Böhsen Onkelz, die 1996 in Wacken spielten und deren Auftritt die Betreibergruppe spaltete (vgl. das Interview mit einem ehemaligen Mitglied der Veranstaltungsgruppe im Dokumentarfilm *Full Metal Village*).

Heavy Metal wichtigen Festivals Monsters Of Rock⁸ in England und Dynamo-Open-Air in den Niederlanden gemacht wurden. Beide Festivals waren als eintägige Ereignisse konzipiert und zogen in ihrer Hochzeit jeweils über 100000 Besucher an. Die mit diesen Besuchermassen verbundenen Probleme führten beispielsweise zum Ende des Dynamo Open Air.

1999, nach Abschluss der Professionalisierung des Wacken Open Air, veranstalteten die Festivalbetreiber aus Anlass ihres zehnjährigen Jubiläums die Reunion der der New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM) zugerechneten Band Tygers Of Pan Tang als exklusives Event, das auch auf dem Festivalplakat angekündigt wurde. In den Jahren zuvor fanden derartige Events noch ohne explizite Erwähnung auf dem Plakat statt. 1998 wurde mit Warrior (US) ein Special Guest angekündigt, der 1998 nach dreizehn Jahren Pause ein zweites Album veröffentlichte. Die frisch reformierten Angel Dust eröffneten am ersten Festivaltag die Hauptbühne und Sweet Savage – letzte Veröffentlichung 1988 –, spielten auf der »Party Stage«. Mit Blitzkrieg, Exciter und Riot fanden sich weitere Größen des Heavy Metal der 1980er Jahre, die jedoch permanent aktiv sind, auch wenn ihre Erfolge schon mindestens zehn Jahre zurückliegen. Die 1997 zelebrierte Reunion von Tank wurde auf dem Plakat ebenfalls nicht als solche angekündigt. Das Zed Yago Konzert – ebenfalls eine Reformierung einer aufgelösten Band – wurde auf dem Plakat verschwiegen. Auch 1999 fand sich neben den Tygers Of Pan Tang noch die unangekündigte Wiedervereinigung der ebenfalls mit der NWOBHM assoziierten Band Jaguar.

Seit über zehn Jahren stellen damit Ankündigungen wie »die Reunion der in den 1980ern wichtigen Band xyz«, »Band zyx spielt ausschließlich Songs ihres Debütalbums aus den 1980er Jahren«, »spielt nur Songs der ersten drei/vier/fünf... Alben aus den 1980er Jahren«, »spielt alle Songs ihres Albums yxz aus den 1980er Jahren«, »spielt eine Best-of-Show mit Material aus den 1980er Jahren« oder »spielt (einmalig) in der Originalbesetzung aus den 1980er Jahren« für die jeweilige Festivalsaison eher die Regel als die Ausnahme dar. Hinzu kommen speziell zelebrierte Bandjubiläen, möglichst in Originalbesetzung und/oder unter Beteiligung möglichst vieler ehemaliger Mitglieder. Des Weiteren scheinen zumindest die berichtenden Journalisten von Festivalauftritten aller Bands zu erwarten, dass das Programm sich zu einem hohen Prozentsatz aus der jeweiligen Bandgeschichte speist. Eher unbekanntere ältere Songs werden dabei meist als freudige Überraschung betrachtet, unbekanntere neue Songs sollten nur in homöopathischen Dosen vor-

8 Das Monsters Of Rock wurde zwischen 1983 und 1992 auch in Deutschland und anderen europäischen Ländern veranstaltet, in der BRD in mehreren jährlich wechselnden Städten.

handen sein und das Fehlen bestimmter Hits im Programm wird immer als negativ bewertet. Die folgenden Auszüge aus der Besprechung des Bang Your Head!!!-Festivals 2006 in der Zeitschrift *Rock Hard* Nr. 231 (42-47) dokumentieren diese Einschätzung.

»[...] einer ordentlichen Playlist, die sich nur aus Songs der ersten vier Longplayer zusammensetzt. [...] spielen einen mit haufenweise Klassikern gespickten Set. [...] genug Hits im Ärmel, um die Stimmung vom Anfang bis Ende am Kochen zu halten. Auch ein neuer Song weiß zu überzeugen. [...] ob es clever ist einen Auftritt mit einem [...] recht unbekanntem Song zu eröffnen [...] ein knüppelhart heruntergespieltes Best-of-Programm. [...] hat die Legende aus der Stadt der Engel auch genügend Hits im Gepäck. [...] reihen einen Klassiker an den anderen. [...] Endlich! Nach 30 Jahren zum erstenmal auf deutschem Boden. Die Setlist ist vom allerfeinsten und umfasst ausschließlich Material bis 1981.“

Arbeit an der eigenen Geschichte, Arbeit am Mythos

In der Kulturwelt Heavy Metal kann damit ein Interesse an der Historisierung der eigenen Geschichte beobachtet werden, die sich auch in der Zusammenstellung des Programms unterschiedlicher Open Air-Festivals manifestiert. Festivals kehren als zentrale Ereignisse der Kulturwelt Heavy Metal zyklisch wieder und strukturieren so den Ereignishorizont der Kulturwelt. Das aus der Ethnologie entlehnte Konzept der zyklischen Zeitvorstellung kennt nur Gegenwart und eine begrenzt datierbare Vergangenheit, eine Vorstellung von Zukunft existiert nicht. In der Ausrichtung des Lebens an der Abfolge der Jahreszeiten manifestiert sich eine zyklische Vorstellung, bei der auf die Gegenwart, beispielsweise Sommer, kein in der Zukunft liegender Herbst folgt, sondern der Herbst als Wiederkehr betrachtet wird. Zyklische Zeitvorstellungen sind deshalb von linearen zu unterscheiden, die auf der Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beruhen. Die christliche Idee eines Lebens nach dem Tode, symbolisiert durch die Auferstehung Christi, markiert die Einführung der in unseren Breiten grundlegenden linearen Zeitvorstellung. Hier wird auch offensichtlich, dass zyklische Zeitvorstellungen als älter als lineare Ideen gelten können. Aber auch die christliche Lehre beinhaltet mit der jährlichen Wiederkehr wichtiger Kirchenfeste zyklische Elemente. Laut Jan Assmann (2005: 9) unterscheidet das christliche Abendland bis weit in die Neuzeit zwischen einer heiligen, linear gedachten und einer profanen, zyklisch gedachten Zeitvorstellung. Beide Zeit-

vorstellungen überlagern sich weiterhin in komplexen Gesellschaften, wobei lineare Vorstellungen zunehmend die dominante Rolle einnehmen.

Zyklische Zeitvorstellungen beruhen laut Klaus E. Müller (2005) auf Mythen, Sagen und Genealogien, die sicherstellen, dass die existierende Gegenwart die einzig sinnvolle und mögliche ist. Der zentrale Ort der Vergegenwärtigung dieser Geschichte ist das Fest. Notwendig für das Funktionieren zyklischer Zeitvorstellungen sind laut Müller ein relativ eng begrenzter Personenrahmen, der in sich eng verwoben ist (im ethnologischen Sinne im Allgemeinen über Verwandtschaft). Die grundlegende Ökonomie beruht auf gegenseitigem Tausch. Ziel ist die Gewährleistung der Einheit der in Frage stehenden Personengruppe. Ein Gründungsmythos erklärt die Welterschaffung, die während der Erschaffung schon weitgehend die heutige Gestalt erhält und die in Frage stehende Personengruppe in den Mittelpunkt stellt. Sagen erklären die letzten Modifikationen der Welt zu der, die man kennt. Genealogien belegen die Verbundenheit des einzelnen mit den mythischen Gründern. Ab einer bestimmten Bevölkerungsdichte werden Abspaltungen notwendig, die jedoch mit der Gründersippe (genealogisch) verbunden bleiben. Als auslösend für die Abspaltung bzw. als Begründung für die Wahl des Ortes der Neuansiedlung gelten meist herausragende Ereignisse. Diese Abspaltungen bedrohen die ursprüngliche Einheit der in Frage stehenden Personengruppe, da sie einen eigenen Gründungsmythos entwickeln wollen, um sich aus einer marginalen wieder in zentrale Position der Geschichte zu transformieren.

Übertragen auf die Kulturwelt Heavy Metal bestätigt sich die Möglichkeit einer zyklischen Gliederung der Zeit in die Bereiche Festivalsaison und Nicht-Festivalsaison als immer wiederkehrendes Muster für Fans, Musiker, Anwohner und Organisatoren. Die Personengruppe, deren Einheit gewährleistet werden soll, entspricht den Protagonisten der Kulturwelt. Der Ort, an dem sich die Einheit verwirklicht, ist das Festival. Die Konzentration der auf den Open Air-Festivals angebotenen historisierenden Ereignisse auf die 1980er Jahre, legt es nahe, dieses Jahrzehnt als sagemuwoben wahrzunehmen und einen möglichen Gründungsmythos am Anfang des Jahrzehnts bzw. um die Jahrzehntwende zwischen den 1970er und 1980er Jahren zu vermuten. Abspaltungen von der Gründersippe werden damit aus den 1980er Jahren – dem Jahrzehnt der sagemuwobenen Einheit – verbannt, sie werden erst in den folgenden Jahren als Möglichkeit zugelassen. Seit diesem Zeitpunkt ist die Einheit der Kulturwelt Heavy Metal bedroht und muss immer wieder neu erschaffen werden. Die hier interessierenden Open Air-Festivals entstehen damit in einer Phase, in der die Einheit der Kulturwelt bereits bedroht erscheint. Die Einheit der Kulturwelt auf den Festivals ist damit eine imagi-

nierte, die sich aus Erzählungen über die oben erwähnten Monsters Of Rock- und Dynamo Open Air-Festivals der 1980er Jahre speist.⁹

Das Fest(ival) ist nach Müller der zentrale Ort der Vergegenwärtigung des Gründungsmythos, der auch als »invented tradition« im Sinne Eric Hobsbawms (2005: 1f.) verstanden werden kann. Laut Assmann (1992: 56) gehört das Fest zur Sphäre des kulturellen Gedächtnisses, benötigt also zu seiner angemessenen Ausrichtung spezialisierte Traditionsträger, die über die korrekte Vergegenwärtigung des Gründungsmythos wachen. Da die hier im Zusammenhang mit Heavy Metal Festivals verhandelte Zeitspanne jedoch eindeutig im Rahmen des mit der Gegenwart mitwandernden Zeithorizonts des kommunikativen Gedächtnisses liegt, das wiederum keine derartigen Spezialisten kennt, müssen sich die Spezialisten der Kulturwelt Heavy Metal aus der Masse der Zeitzeugen der Erinnerungsgemeinschaft heraus differenzieren und ihre herausgehobene Rolle begründen und gegebenenfalls verteidigen. Zentral für den beschriebenen Prozess ist also die Erschaffung eines Gründungsmythos durch spezialisierte Informationsträger, die wiederum ihre herausgehobene Position durch diesen zu begründen suchen.

Der Gründungsmythos und die Gründersippe der Kulturwelt

Die Genregeschichte des Heavy Metal beginnt in der Literatur im Allgemeinen mit der Jahrzehntwende zwischen den 1960er und 1970er Jahren. Ian Christie (2003) verweist besonders auf das Erscheinen des Debütalbums von Black Sabbath im Jahr 1970, während Roccor (1996) und Weinstein (2001) zusätzlich die Wichtigkeit von Deep Purple und Led Zeppelin für die Formierung des Musikstils betonen. Laut Weinstein unterscheiden sich die Heavy Metal-Geschichtsschreibungen nach ihrem Ursprungsland: »Americans tend

9 Eine zentrale Rolle in diesen Erzählungen nimmt zudem das am 17.12.1983 in der Dortmunder Westfalenhalle veranstaltete »Rockpop in Concert Extra – Heavy Metal Night« ein, das viele der heutigen Protagonisten der Kulturwelt aufgrund Ausstrahlung am 4.2.1984 im ZDF als zentrales Erlebnis beschreiben. Im Rahmen der Ausgabe zu ihrem 25-jährigen Jubiläum widmet die Zeitschrift *Rock Hard* dem Konzert einen vierseitigen Artikel, der »Rückblick auf das TV-Ereignis des Jahrzehnts« (*Rock Hard* Nr. 256: 58) untertitelt ist. Die Leserbriefseiten des *Rock Hard* (Nr. 258: 68) verzeichnen folgendes Statement der Redaktion: »Zu der »Rock-Pop in Concert«-DVD erhielten wir so viele Leseranfragen wie zu kaum einem anderen Thema in den letzten Jahren.« Es spielten unter anderem Iron Maiden, deren Auftritt auf der ersten historisch motivierten Iron Maiden-DVD *The History of Iron Maiden Part 1: The Early Days* (Iron Maiden 2004) enthalten ist.

to pull for Led Zeppelin [...] but the British favor Black Sabbath« (Weinstein (2001: 14).

Auf die Formierung des Genres folgt ein Zeitraum der Verfestigung, in dem die Genreinhalte ausformuliert werden. Dieser Zeitraum umfasst in allen Quellen die zweite Hälfte der 1970er Jahre und reicht unterschiedlich weit in die 1980er Jahre hinein. Während Weinstein (2001: 21) die Jahre 1976-79 als Zeit der vollständigen Verfestigung des Genres betrachtet, kommen Roccor und Christie hier auf die NWOBHM zu sprechen, ein musikgeschichtlich diffuses Phänomen, dessen genaue Anfänge ebenso unklar sind wie das Ende. Einigkeit herrscht jedoch darüber, dass die Hochzeit der NWOBHM um die Jahrzehntwende der 1970er und 1980er Jahre liegt. Die NWOBHM steht auch paradigmatisch für eine beginnende Selbstorganisation der Heavy Metal-Fans, die zum Teil von der Punkbewegung inspiriert worden sein soll. Mit *Kerrang!* erscheint 1981 in Großbritannien eine erste kommerzielle Zeitschrift, die ausschließlich Hard Rock und Heavy Metal gewidmet ist, weltweit rezipiert und zum Vorbild für viele Zeitschriftenprojekte wird. Wichtig für die deutsche Heavy Metal-Szene ist zudem das niederländische Fanzine *Aardschok*, das ebenfalls 1981 erstmals erscheint und zumindest in den grenznahen Gebieten bis hin zum Ruhrgebiet rezipiert wird (vgl. Stratmann 2004: 9). Viele Veröffentlichungen von Bands, die der NWOBHM zugeordnet werden, erscheinen außerdem bei kleinen Schallplattenfirmen bzw. im Selbstverlag.¹⁰

Als Gründungsmythos der Kulturwelt Heavy Metal bietet sich die NWOBHM sowohl wegen des mit ihr verbundenen Beginns einer Kulturwelt internen Ökonomie als auch aufgrund der ungenauen zeitlichen Eingrenzung an, da diese unterschiedlichen Interpretationen Raum bietet. Zudem beginnen die Zeitzeugen, die zu spezialisierten Informationsträgern werden oder werden wollen, ihre Aktivitäten in den 1980er Jahren – häufig verbunden mit bzw. angeregt von der ausklingenden NWOBHM. Fanzines werden zu wichtigen Informationsquellen, die zum Nachahmen animieren und den Plattenladen als Hauptquelle für Informationen rund um Heavy Metal ergänzen. Außerdem gründen sich auch auf lokaler Ebene immer mehr Bands, auf die wiederum lokale Konzertveranstalter folgen. Die Kulturwelt produziert eine eigene Ökonomie.

Dieser Prozess ist wiederum zyklisch. So beschreibt der Gründer des Summer Breeze-Open-Air, Achim Ostertag, seine Motivation für die Organisation seines ersten Festivals damit, dass er mit seiner Band auch einmal auf einem Open-Air spielen wollte. Horst Odermatt, der Gründer des

¹⁰ Zur durch Großbritannien inspirierten Entwicklung in den USA vgl. Elflein (2007), zur Entwicklung in Deutschland vgl. Stratmann (2004).

Bang Your Head!!!-Festivals, nennt eine Party seines damaligen Fanzines *Heavy oder Was*, bei der ein paar Bands spielten, als Anstoß für die Festivalorganisation. Zentral für die zunehmende Vernetzung der Kulturwelt Heavy Metal ist außerdem die sogenannte Tape-Trading-Szene, die aus Brieffreundschaften von sich in ihrer jeweiligen Heimat isoliert fühlenden Heavy Metal-Fans entsteht. Die Entwicklung der Tape-Trading-Szene ist wiederum untrennbar mit dem Erscheinen der ersten überregionalen Heavy Metal-Zeitschriften verbunden, da in deren Kleinanzeigenteil die Brieffreundschaften angeboten und gesucht werden. Die von Beginn an bestehende enge Verflechtung der Kulturwelt mit Medien und Musikindustrie soll an einigen Zitaten, die die Entstehungsgeschichte der Zeitschrift *Rock Hard* zum Thema haben und in Stratmann (2004) erschienen sind, verdeutlicht werden:

»Nach dem Erscheinen des ersten ›Aardschok‹-Magazins in der deutschen Fassung sind die Hardcore-Fans in der Republik wie elektrisiert. Überall entstehen Fanzines, die entweder über Briefkontakte und Kleinanzeigen oder in Plattenläden (echte Treffpunkte für Fans) verkauft werden. Götz [Kühnemund – D.E.] gründet den ersten überregionalen Metal-Fan-Club in Deutschland und versucht sich ebenso an einem Blättchen (›Metal Maniacs Germany‹) wie Uwe [Lerch – D.E.] und ich, die eines Tages völlig ›schockiert‹ das ›Shock-Power‹-Fanzine ihrer Tape-Trading Kollegen Alex Gernandt und Frank Meinel aus der Post fischen« (Stratmann in ebd.: 38).

»Die Metal Maniacs Germany, der erste ›überregionale HM Fan Club Deutschlands‹ waren geboren. [...] Unter den 130 Mitgliedern waren viele spätere Musiker, Plattenfirmen-Mitarbeiter, Merchandiser und Fanziner« (Kühnemund in ebd.: 14).

»Die allererste Gratisscheibe war ein Album der Wiking-Rocker Faithful Breath, die uns Boggi Kopec (heute erfolgreicher Macher von Drakkar Entertainment und Manager unzähliger Metal-Kapellen) schickte« (Lerch in ebd. 2004: 46).

Holger Stratmann ist Herausgeber, Götz Kühnemund Chefredakteur von *Rock Hard*. Uwe Lerch war nach seinem Ausscheiden bei *Rock Hard* zwischen 1990 und 2003 in Führungspositionen bei Sony Music beschäftigt, Alex Gernandt ist Vize-Chefredakteur bei *Bravo*.

Das sich entwickelnde Netzwerk der Kulturwelt detailliert zu beschreiben, sprengt den Rahmen dieses Artikels, es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass ein großer Teil der Personen, die Schlüsselpositionen – Herausgeber oder Redakteur von/bei Zeitschriften, Labelinhaber, Musiker – innerhalb der Kulturwelt besetzen, mehr oder weniger direkt mit der Tape-Trading-Szene der 1980er verbunden ist und gemeinsam mit den Festival-

organisatoren versucht, die Mythosproduktion und den Diskurs der Kulturwelt zu bestimmen. Die Tape-Trading-Szene wird zur mythischen Gründersippe der Kulturwelt Heavy Metal.

Der Gründungsmythos behauptet die auf die die NWOBHM folgenden 1980er Jahre als sagenumwobene Zeit der Einheit der Kulturwelt. Für Weinstein beginnt dagegen bereits mit der Jahrzehntwende zu den 1980er Jahren, also bereits parallel zur NWOBHM, die Zeit der Ausdifferenzierung des Heavy Metal. Christies zum Scheitern verurteilter Versuch einer linearen Heavy Metal-Geschichtsschreibung bestätigt diese These. Er muss mehrfach bis an den Anfang (bzw. bis in die Mitte der 1980er Jahre zurückkehren, da viele Entwicklungen im Heavy Metal parallel und nicht chronologisch verlaufen (vgl. Christie 2003: 41, 53, 95, 109 resp. 81, 114, 137, 141, 159). Es muss deshalb davon ausgegangen werden, dass der Mythos die persönliche Geschichte der Gründersippe verallgemeinert und keine reale historische Entsprechung braucht.

Die kontinuierliche Veranstaltung von Events mit Bezug zum Gründungsmythos der NWOBHM und den sagenumwobenen 1980er Jahren als normaler Teil des jährlichen Festivalprogramms hält den Mythos der Einheit der Kulturwelt in den 1980er Jahren am Leben und behauptet seine fortlaufende Relevanz für die Kulturwelt. Damit wird gleichzeitig die Diskursmacht der Gründersippe legitimiert.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass das grundsätzliche Wohlwollen, das solchen Aktivitäten während der Festivalsaison zumindest im Vorfeld entgegengebracht wird, bei ähnlichen Aktivitäten jenseits der Festivalsaison einer eher kritischen Distanz weicht. Dies gilt sowohl für Neueinspielungen bereits veröffentlichter Alben aus den 1980ern¹¹ als auch für Fortsetzungen von Erfolgsalben aus den 1980ern.¹² Die Sinnhaftigkeit solcher Neuaufnahmen und Fortsetzungen wird hinterfragt, Veränderungen an den – lieb gewonnen – Originalen werden mit Argwohn wahrgenommen und im Ergebnis das Original respektive der erste Teil bevorzugt. Damit bestätigt sich die zentrale Wichtigkeit der Institution des Fest(ivals) als Ort der Vergegenwärtigung des Mythos.

11 Z.B. Destruction: *Thrash Anthems* (2007, eine Art *Best of* mit Neueinspielungen von Songs aus den Jahren von 1984 bis 1990), Exodus: *Let There Be Blood* (2008; im Original *Bonded By Blood*, 1985), Twisted Sister: *Still Hungry* (2005; im Original *Stay Hungry*, 1984)

12 Z.B. Queensryche: *Operation: Mindcrime (II)* (1988 und 2006), Gamma Ray: *Land Of The Free (II)* (1995 und 2007).

Das Verhältnis der Kulturwelt zum Lebensalter

Die zentralen Inhalte der Kulturwelt Heavy Metal, die diskursiv durchgesetzt werden sollen, hat der Soziologe Rainer Diaz-Bone wie folgt zusammengefasst:

»Beständigkeit, Ausgewogenheit und Reifung sind die Begriffe [...], welche die Gefühlsstruktur des Heavy Metals kennzeichnen. Hinzu kommt die Semantik des Herstellen-könnens sowie die im Diskurs erfolgende Bearbeitung der Sorge um die soziale und künstlerische Integrität der Bands« (Diaz-Bone (2002: 407).

»Arbeit ist ein zentrales kulturelles Wissenskonzept [...]. Das Arbeitsethos sieht die Musikproduktion als ein Werk tätig-sein von instrumentell-handwerklich qualifizierten Kollektiven an, die in einem sich immer wiederholenden Produktionszyklus die ›Arbeit‹ in den ›Wert‹ und die ›Qualität‹ der Musikprodukte ›umsetzen‹. Dieser Produktionszyklus stellt ein Modell für die Zeitperspektive und den normalen Produktionsablauf in der Metalwelt dar« (ebd.: 408).

»Der Produktionszyklus, das Arbeits- und Erfolgsethos, die Wertschätzung des Selbermachen-könnens lassen eine Nähe zum berufsständischen Ethos von Handwerkern, Technikern und Facharbeitern erkennen« (ebd.: 410).

Auch bei Diaz-Bone findet sich eine Betonung der Wichtigkeit zyklischer Strukturen für die Kulturwelt des Heavy Metal. Mögliche Abspaltungen von der Ursippe werden in einem Verhältnis von handwerklichem Lehrling und Meister gedacht. Ähnlich wie aus einem linearen Zeitverständnis abgeleitete historische Fakten für die Mythosproduktion zweitrangig sind – siehe die behauptete Einheit der Kulturwelt in den 1980er Jahren –, hat auch der reale Bildungsstand von Heavy Metal Fans nichts mit dem oben zitierten handwerklichen Bezug zu tun – wie Roccor (1996: 146-152) zeigt. Da Diaz-Bone mit dem *Metal Hammer* einen der spezialisierten Traditionsträger analysiert, bilden seine Forschungsergebnisse den Diskurs ab, der durchgesetzt werden soll.

Im Rahmen der Kulturwelt Heavy Metal wird fortgeschrittenem physischem Alter damit nicht per se Respekt entgegen gebracht. Vielmehr geht es um ein umfassendes Wissen bezüglich der zentralen Elemente der Kulturwelt – d.h. um den Musikstil Heavy Metal und hier häufig um an Genealogien angelehntes quasi lexikalisches Wissen. Dies ist das zentrale kulturelle Kapital der Gründersippe. Da dieses Wissen unter anderem auf den Festivals vermittelt wird, vermehrt nachweisbarer, regelmäßiger und langjähriger Festivalbesuch das kulturelle Kapital innerhalb der Kulturwelt. Die

Verbundenheit des Einzelnen mit dem Gründungsmythos inklusive seiner Nähe zur Gründersippe vermittelt sich über die Menge des individuell vorhandenen kulturellen Kapitals. Dieses ist jedoch erst mit einer gewissen Lebenserfahrung und damit mit einem gewissen Alter wirklich handhabbar, das heißt im Sinne des Mythos bewert- und hierarchisierbar.

Die Vergegenwärtigung des Gründungsmythos auf den Festivals

Der Gründungsmythos konkretisiert sich auf Festivals als behauptete Einheit von Musikern, Journalisten, Veranstaltern und Fans und bedingt diverse Regeln und Rituale, die für ein Gelingen des Festivals im Sinne der Kulturwelt unabdingbar sind und als auf dem Prinzip gegenseitigen Tausches beruhend gedacht werden.

Die Besucher erwarten einen angemessenen Gegenwert bezüglich der Höhe des Eintritts und der Verpflegungskosten. Die entsprechenden Preise sind immer Gegenstand der journalistischen Berichterstattung bzw. werden auf den Webseiten der Festivalveranstalter veröffentlicht. Zudem soll das Festival mehr als nur Konzerte anbieten, also direkte Möglichkeiten des Tausches wie einen »Metalmarkt« für Plattensammler, Autogrammstunden und vielfältiges Merchandising einschließen.

Zentral ist auch die Wichtigkeit, die dem friedlichen Miteinander auf den Festivals beigemessen wird. Das friedliche Nebeneinander der Protagonisten eigentlich antagonistischer Subgenres wird betont und soll gelebt werden, um die Abspaltungen von der Gründersippe in den Mythos zu reintegrieren. Ziel ist es zu beweisen, dass die Tradition, um mit Klaus E. Müller (2005: 44) zu sprechen, keinen Bruch erhalten hat, wohl aber an Breite und Differenzierung gewonnen hat. Entsprechend sind die Erwartungen an das Sicherheitspersonal, das im Idealfall Teil der Kulturwelt sein sollte. An das Auftreten der Musiker werden ebenfalls dezidierte Erwartungen herangetragen, die den direkten körperlichen Kontakt zum Publikum, das Beschenken der Fans durch die Musiker – und nicht umgekehrt – sowie die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Bühne und Publikum betreffen.

Fazit

Auf Basis der beschriebenen Werte imaginiert sich die Kulturwelt Heavy Metal als ausgeschlossen von der einem linearen Zeitbegriff und der Akku-

mulation von Kapital verhafteten Mehrheitsgesellschaft. Dabei werden die vielfältigen ökonomischen Netzwerke, die es unter anderem der Gründersippe ermöglichen, ihren Lebensunterhalt mit Aktivitäten innerhalb der oder angelehnt an die Kulturwelt zu bestreiten, nicht negiert, sondern umgedeutet. »Und wo ist Marktwirtschaft gleich Kommerz???, ist die Antwort von Wacken Veranstalter Holger Hübner auf einen Boykottaufruf enttäuschter Fans.¹³ Seine Argumentation betont einerseits die Nachwuchsförderung der zum »Wacken-Imperium« gehörigen Plattenfirma und andererseits die Tatsache, dass die ebenfalls von ihm betriebene Plattform Metaltix echte Eintrittskarten für Konzerte verkauft und keine Gutscheine, die in der Kulturwelt erheblich geringer wertgeschätzt werden. Er bleibt in seiner Argumentation dem Gründungsmythos der Kulturwelt treu. Open Air-Festivals werden damit als vielfältiges Tauschgeschäft begriffen, das die Gleichheit und Einheit aller Anwesenden suggeriert – unter anderem unabhängig von ihrem realen Alter.

Literatur

- Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Assmann, Jan (2005). »Einführung: Zeit und Geschichte«. In: *Der Ursprung der Geschichte. Archaische Kulturen, das Alte Ägypten und das Frühe Griechenland*. Hg. v. Jan Assmann und Klaus E. Müller. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 7-16.
- Christie, Ian (2003). *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. New York: Harper Collins.
- Diaz-Bone, Rainer (2002). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen: Leske + Budrich.
- Elflein, Dietmar (2007). »Willkommen im Dschungel – Glam, Hard Core und Metal in Los Angeles«. In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. v. Thomas Phleps und Dietrich Helms. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 35). Bielefeld: Transcript, S.125-140.
- Hobsbawm, Eric (2005). »Introduction: Inventing Traditions«. In: *The Invention of Tradition*. Hg. v. Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press (10. Aufl.), S. 1-15.
- Müller, Klaus E. (2005). »Der Ursprung der Geschichte«. In: *Der Ursprung der Geschichte. Archaische Kulturen, das Alte Ägypten und das Frühe Griechenland*. Hg. v. Jan Assmann und Klaus E. Müller. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 71-86.
- Roccor, Bettina (1996). *Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei*. Berlin: Iron Pages.
- Stratmann, Holger (Hg.) (2004). *Rock Hard Mania. 20 Jahre Rock und Metal im Überblick*. Dortmund: Rock Hard.

13 <http://www.wacken-spacken.com/2007/08/28/statement-von-wacken-holger-ics-woa/>, Zugriff am 14.4.2009.

Weinstein, Deena (2001). *Heavy Metal – A Cultural Sociology*. New York: Lexington.

Diskographie

Destruction (2007). *Thrash Anthems*. AFM Records/Soulfood 4046661050424.
Exodus (1985). *Bonded by Blood*. Roadrunner Records RR9787.
Exodus (2008). *Let There Be Blood*. Plastic HD/Soulfood 898861001027.
Gamma Ray (1997). *Land Of The Free*. Noise Records/SPV 4006030022728.
Gamma Ray (2007). *Land Of The Free II*. Steamhammer/SPV 693723986227.
Queensrÿche (1988). *Operation: Mindcrime*. EMI-Manhattan Records 7 48640 1.
Queensrÿche (2006). *Operation: Mindcrime II*. Rhino/Warner Music Group Germany 81227330620.
Twisted Sister (1984). *Stay Hungry*. Atlantic Records 75678015625.
Twisted Sister (2005). *Still Hungry*. Drakkar Entertainment/Sony 828766418828.

Filme

Cho, Sung-Hyung (2007). *Full Metal Village*. GMfilms/Indigo DV 906138.
Dunn, Sam / McFayden, Scott (2006). *Metal. A Headbanger's Journey*. Constantin Film HC083678.
Iron Maiden (2004). *The History Of Iron Maiden Part 1: The Early Years*. EMI 7243 5 443137 9 1.

Zeitschriften

Heavy Magazin. Hg. v. Sasse Werbeagentur & Verlag. Rottenburg-Ergenzingen.
Metal Hammer. Hg. v. Axel Springer Young Mediahouse GmbH. München.
Rock Hard. Hg. v. Holger Stratmann. Rock Hard Verlags- und Handelsgesellschaft mbH. Dortmund.

THE REJUVENATING POWER OF THE BUENA VISTA SOCIAL CLUB¹

Jan Fairley

»I hope I die on stage...« (Ibrahím Ferrer, Newcastle, UK, May 12th 2005).

»This is my dream come true — a young man's dream in an old man's body. If you had told me three years ago this was going to happen I would have said to you were crazy. I retired once. Now I never want to stop. Singing has given me a reason to live again« (Ibrahím Ferrer).

Introduction

Manchester, 2001 and I have taken my elderly parents to see Cuba's Buena Vista Social Club (referenced as BVSC for the rest of this paper) at Manchester's Bridgewater Hall. As my mother was in a wheel chair courtesy of the promoter we were sitting right on the front row. Having travelled with them and interviewed members of the BVSC and visited several of them in their Havana homes, notably while making a radio series with the late Kirsty McColl, several times members of the group, spying us in the audience,

1 The seeds of this paper come from »Que vista da la Buena Vista?«, an unpublished paper presented at the international colloquium »Musicología y Globalización«, Cuba (Fairley 1999a). This article is based on that paper and on interviews, research, observation and travel with the musicians of the BVSC in the UK, Spain, Mexico and Cuba between 1997 and 2009. I am grateful to late commentary by Alexandrine Fournier, Robin Moore and Peter Manuel. This paper does not pretend to be a definitive statement on the subject of the BVSC. It was written specifically for a presentation at the conference »... alles hat seine Zeit — Alter(n) in der populären Musik (All things have their season. Age and Ageing in Popular Music)«, the 19th Conference of the Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM, the German Association for the Study of Popular Music) and it maintains that music and age perspective.

acknowledged our presence with a smile or small wave. This act of unexpected friendliness especially towards my parents seemed to me typical of their openness and approachability. The hall was full of people of all ages, from the very young to the very old and the BVSC's performance like many I had witnessed generated a special feeling of communal pleasure and inclusion.

At the end of this as with almost every concert they played, Ibrahím Ferrer and Rubén González in particular came forward and shook hands with members of the audience. There was an atmosphere of mutual gratification of the coming together of musicians and audiences which so often marks a memorable night, at the pleasure everyone was experiencing at the concert's success. This night, the last of a tour, was no exception. Backstage afterwards we greeted some of the musicians, notably pianist Rubén González and singers Omara Portuondo and Ibrahím Ferrer. Sitting with his wife in his dressing room Ferrer chatted about returning to Havana. He commented that what had happened to him and the BVSC was, »more than a miracle«. When I joked that a miracle was a miracle and that »more than a miracle« was not possible, Ferrer laughed saying that you could and they and he were the proof of it! It was not merely that they had become so famous and were earning good money so they could change the life style of their families; it was also that they were enjoying themselves so much playing to such enthusiastic sell-out audiences wherever they went. The pleasure was tangible.

Four years later in Newcastle on May 12th 2005 backstage after a concert replete with Cuban boleros (the material for what became *Mi Sueño*, his posthumous disc), a frail Ferrer intimated he had no intention of giving up until he had to, inferring he would be happy if he died on stage. He missed pianist Rubén González who had died in 2003. Indeed the Manchester concert had been González' last appearance in the UK. Yet Ferrer and bassist Cachaíto López had formed a strong relationship with talented young pianist Roberto Fonseca who had understudied and then taken over from González when he stopped playing a year or so prior to his death. Ferrer and Fonseca were working on his new disc together in Havana (Fairley 2007: 20-21). Ferrer had just turned in a striking performance, although he had needed to be helped on and off stage as he was feeling slightly disorientated if not a little unwell. With some time back home in Cuba that year Ferrer continued to tour until 2nd August when he felt ill on stage in the South of France. He flew home the next day and was taken straight to hospital where he died on 6th August. Ferrer had certainly spent his last hours of his life on his feet on stage. This was how he wanted it to be.

The phenomenon of the collective of Cuban musicians who became known as The Buena Vista Social Club has been discussed in various books and articles published latterly on Cuban music.² There has also been a wealth of articles written about them in the press, in popular and specialist publications in many countries of the world (cf. Fairley 1999b, 1999c, 1999d, 1999e, 1999f, 2001b, 2001c, 2001d, 2007, 2009; Irwin 2002, Williamson 1999a, 1999b, 2006). This group led by veteran musicians broke late 20th early 21st century international music industry expectations by gaining international recognition by recording music associated with Cuba's pre-1959 Revolutionary period. Their eponymous and associated discs starring González, Ferrer, Portuondo, López, Mirabal and Díaz have sold in excess of 8 million copies worldwide.³ Of any musical genre this makes them a major recording industry success, all the more extraordinary when you consider that their record company World Circuit is a small independent affair headed by one man, Nick Gold, in East London.

One of the interesting facts about the BVSC and other veteran Cuban musicians who became popular during the 1990s outside Cuba (and that fact cannot be stressed enough for their popularity has always been off not on the island) was a fetishism with age and the trope of ›lost‹ and ›forgotten‹ musical heroes. Even though most of the musicians had had reasonable musical careers none of them had been ›stars‹ in the past save Portuondo. Their social capital was that they had played with key orchestras and were exemplars of the popular music of a ›golden age‹ of Cuban music.⁴ By no means all the musicians of the BVSC were ›retired‹ veterans but those who were (Ferrer, González, López, with Portuondo a veteran but due to her status not officially retired), had played with key groups in the 1940s and '50s.

This fascination with age and musical experience was notable prior to the popularity of the BVSC with another Cuban group, the Vieja Trova San-

2 In English by Foehr 2001, Fairley 2004, Perna 2005, Moore 2006. There is ethnocentricity in this paper in its focus on material written in English. Ariana Hernandez-Reguant has also written the unpublished paper ›The Nostalgia of Buena Vista Social Club. Cuban Music and ›World‹ Marketing‹, presented at the ›Exporting the Local, Importing the Global. Cuban Music at the Crossroads‹-panel of the International Association for the Study of Popular Music Meeting ›Musical Intersections‹ in Toronto in November 2000. I was unaware of this paper when I first presented in Germany. There is some overlap in material between this paper and that of Hernandez-Reguant.

3 These figures vary and are supplied by World Circuit Records. They do not cover any CD piracy. For BVSC records see discography.

4 The exception was the only women involved Omara Portuondo who had a long and exceptionally successful career in Cuban terms and who continues to sing.

tiaguera who toured Europe out of Spain. At the same time Compay Segundo, who, having pre-signed to a major record company in Spain *prior* his involvement with BVSC, also toured Spain with his own group Los Muchachos *prior* to BVSC.⁵

A key factor in the success of the BVSC and their music which contributed to fetishism about their age was that they had played music live to different audiences at home and abroad for pretty much the whole of the 20th century with many of them performing publicly since their pre-teens (Failey 1999b: 24-32). While some of them knew each other and had even on occasion played together, they had never played together as whole group. And while many of them had other ›day‹ jobs, apart from Portuondo they had never been high earners. In the decade following the 1959 Revolution (notably after 1962) under new government cultural policy, they were salaried by the Cuban government to play in various groups to a broad age-range of audiences on the island, with some touring overseas. It was only in the 1990s during the devastating Cuban economic crisis officially called the ›Special Period in Time of Peace‹ that Ferrer and González retired officially to make way for new blood in the groups in which they played. Like their counterparts in other countries they received a small, if modest state pension. Like many Cubans in the hard-pressed economic crisis of the 1990s when the island had to reinvent its economy after the end of dependency on the USSR, they had to be ›inventive‹ to make ends meet (Fairley 2004).

The cultural capital of their years of live performance cannot be underestimated when considering the success of the group. A central myth of the BVSC is that it took the arrival of North American guitarist Ry Cooder to Cuba to discover and recover back to life these old musicians, lost and living in penury, and thereby to bring to the world decent Cuban music. It is worth re-capping elements of the BVSC story and the eponymous Academy award nominated documentary made by German film director Wim Wenders two years after the original disc in considering the role of this mythology. It has been referred to as, »the ideology of revival, with its constant calls to cultural authenticity, [which] needs to root itself in an idealized image of the past« (Perna 2005: 246).

5 Segundo, a key feature of the BVSC record and Wenders film, actually performed with BVSC rarely as he was signed to Warner Spain and had his own touring group. He did not feature on subsequent World Circuit discs.

The Buena Vista Story

»From the commercial point of view it's always convenient to create a myth... the impact has been enormous. Totally unexpected. You have to give it to Cooder, he intuitively knew what would please that European-American audience. The whole idea was Nick Gold's. He financed it and pushed it. But yes, many of the musicians were in place because were already there working on the *A Todo Cuba Le Gusta* project the first Afro Cuban All Stars project. I knew which of the other veteran musicians were around and how to get hold of them« (Juan de Marcos González as quoted in Foehr 2001: 158).

The BVSC recording made in 1996 was released on 17th September 1997, a pivotal year for Cuban music in many ways (Fairley 2009). A set of serendipitous coincidences resulted in a group of musicians being invited to record for UK independent record company World Circuit. The group included veteran musicians who came out of retirement at the behest of Nick Gold of the UK company World Circuit Records and maverick US guitarist Ry Cooder, brokered by Cuban band leader and musician Juan de Marcos González, founder member of the 1980s revival group Sierra Maestra, and founder leader of The Afro-Cuban All Stars.

Cooder's involvement came relatively late on and was originally for a different recording. He only knew that things had changed immediately prior to his arrival in Havana in March 1996.⁶ The gestation of the actual project was more complex and involved a network of people.⁷ Juan de Marcos González had founded the Cuban group Sierra Maestra, whose repertoire included reviving the innovative work of Cuba's blind tres player and band leader Arsenio Rodríguez, who had left Cuba for the US in the 1950s and died in relative obscurity in 1970 in Los Angeles. British ethnomusicologist and Cubophile Lucy Durán, archivist at the UK the National Sound Archive, had introduced de Marcos to World Circuit's Nick Gold in London, a meeting which eventually resulted in World Circuit offering a recording contract to Sierra Maestra.⁸

6 Telephone interview with Nick Gold, March 2009,

7 Fairley 2001a: 272-288. As Jason Toynbee has written in *Making Popular Music* (2000) on ›social authorship‹: music makers are creative agents enmeshed in social networks of collaboration, competition and economic exploitation.

8 Durán had a cosmopolitan upbringing. Travelling to Cuba several times in the 1980s and 1990s in an official capacity, she lead an in-depth music trip of key international journalists, broadcasters, promoters and others to the island at Easter 1989. A key member of formal and informal European world music networks she is linked to a myriad of people: promoters Arts Worldwide for whom

As well as Sierra Maestra, Juan de Marcos had the idea of recording music of the 1940s and '50s Big Band era using retired musicians working alongside the next two generations. This was possibly inspired by the ground breaking 1979 Estrellas de Areito project by Egrem, the Cuban state recording company which brought together a legion of top musicians in Havana to make recordings full of improvisation and verve. Gold eventually booked Egrem's old studios in down town Havana, available for reasonable fees and where foreign companies could work with their own engineers relatively free from time pressures and the bureaucracy of the Cuban state. In Cuba they were relatively unused as they had been superseded by the state-of-the-art Abdala Studios, new uptown Egrem and modernised ICAIC studios. This meant they could be used for rehearsal as well as recording. These studios had already been used by UK resident US record producer Joe Boyd of Hannibal Records working with engineer Jerry Boys, who was to become key part of the BVSC recordings.

Gold was simultaneously considering another project bringing together West African and Cuban country guitarists, for which he had approached US guitarist Ry Cooder, who Gold knew through recording him with Malian guitarist Ali Farka Touré. Gold decided to run these two projects together and record them sequentially.

Each protagonist has his own view but as Juan de Marcos recalls it:

»I had the idea to make an album bringing together old guys, the old generation of musician, with the punchy big band sound of the late 1950s in Cuba. They hadn't recorded in a long time... He [Gold] agreed to make the album with the old guys and at the same time he wanted to make a fusion album using African musicians to play the typical sound of eastern Cuban son, Nick suggested we call in Ry Cooder to work on that album... I looked for Eliades Ochoa and Compay Segundo especially for that album. Originally I was looking for Renaldo Rey and Compay Segundo, because Renaldo is the really, really well-known star. Compay Segundo is very well known right now but was completely unknown before. ... Ry arrived to work with the Africans on the planned disc of eastern country music. Unfortunately the Africans couldn't come because of visa problems« (Foehr 2001: 158).⁹

For Nick Gold the news the West African musicians would not make it was, as a colleague described it, a »nail-biting« situation with little time to or-

Gold established the company that became World Circuit; Corason, Hannibal, Globestyle record companies; numerous artists from Cuba, Spain and West Africa.

9 While this is a flawed account in some details it captures the less guarded approach taken by de Marcos when previously talking to UK journalists.

ganise a viable alternative project that would satisfy all concerned.¹⁰ This was the era of faxes rather than mobile phones and indeed calling from Cuba to the outside world has never been easy or cheap, with lines routed around the world because of the U.S. embargo. Things were in flux. In practice they already had a studio full of musicians for the Afro-Cuban All Stars recording to which were added Eliades Ochoa, Cuban country music singer and tres guitarist from Santiago de Cuba (leader of Cuarteto Patria); and his one-time colleague Compay Segundo, who had been part of Cuarteto Patria and now lead his own group Los Muchachos who by then had a Spanish recording contract.

Cooder's subsequent interviews mention his respect for old Cuban musicians and at least one person there at the time remembers that musicians were invited to play in a subtle selection process that left a group of musicians whose play and demeanour would correspond to Cooder's aesthetic. Cooder had been previously to Cuba in the 1970s, then again notably with Paddy Maloney and the Chieftains for the 1995-6 *Santiago* project. Cooder later spoke of the 1979 Cuban Egrem recording *Estrellas De Areito* as a benchmark:

»That's how I knew about Ruben González although I didn't know if he was still alive. Compay Segundo we also knew about and there were other people we asked for who weren't around. We wanted Tata Güines but he was in Venezuela. I wanted Niño Rivera the *tres* player of *Estrellas* but he had died. A lot of them were still around like Cachaito and Amadito Valdés, and I guess that became the core« (Cooder as cited in Williamson 1999a: 23).¹¹

Cooder and Gold were obviously looking for a line up to distinguish their disc from the Afro-Cuban All Stars disc already recorded: singers as well as guitarists and repertoire would be the obvious way. They were recording without knowing exactly what they would end up with and what market it might reach but they knew it was special.¹²

10 Passports for visas may have been sent to Ouagadougou, Burkino Faso and either got lost, did not arrive in time, or were not sent at all. They may have had visas via Paris but from Cuba would have to return to Mali rather than Europe, and would not be eligible for European visas for a period afterwards. They may have received an invitation from a local patron they could not refuse.

11 Amadito Valdés did not play although he toured later with BVSC. Babarito Torres was involved and Cooder may have got Valdés and Torres muddled in his memory on this occasion.

12 Gold interview 2009 *ibid*.

The Musicians and the Repertoire

These Cuban musicians worked within an oral tradition, knowing music by heart, their prodigious, adaptable memories fuelled by years of playing live. Memory and improvisation is primary to Cuban musicians even if they can read music because there has always been a lack of musical scores on the island where everything material is in short supply. They had spent a lifetime performing a broad repertoire with different orchestrations and instrumental formats and the music recorded was already known by the musicians involved. They were all familiar with son, country music, big band and classic orchestral repertoires and key members – Ferrer, Segundo, Ochoa, came from Santiago de Cuba, the crucible of Cuban son.

Ferrer recalled the sessions as follows:

»When I got to the studio Rubén González and Compay and all my old friends were there. Rubén began playing ›Candela‹ and so I joined in. It seemed a natural thing to do. Ry was in the booth and he heard the song and opened the mike and asked me if I would like to record that as well. Then I sang ›De Camino A La Vereda‹ which was my own composition and he wanted that put on record too... We were having a break and Rubén was messing about on the piano and so I joined him and started singing. That was ›Dos Gardenias‹. I didn't even know Ry was recording it. The first I knew was when I came to London to hear it. No one even told me it was on the record.«¹³

Analysis of what was recorded shows evergreen songs associated with specific musicians were worked up as pieces for all to play.¹⁴ The prominence of Compay Segundo's ›Chan Chan‹ which had been recorded before with Cuarteto Patria for Mexico's Corason label as well as ›El Cuarto De Tula‹ and ›El Carretero‹ suggest that the Ochoa and Segundo repertoire that might have featured on the planned West African-Cuban guitar disc were among the first considered. The need was to use studio time to the maximum and record without too much fuss. CD sleeve photos show Cooder at Segundo's house working on pieces. Gold has subsequently outlined what have been dubbed his ›trade secrets‹. Even though given in hindsight ten years later they are revealing (Williamson 2006: 39).

The inclusion of Omara Portuondo as the only women invited onto the project once it had begun, came from the happenstance of de Marcos no-

13 This is a recollection with hindsight. Ferrer did not know who Cooder was at the time or remember his name until later. His contact was Juan de Marcos.

14 Gold 2009 interview *ibid*.

ticing that she was actually recording in another studio in the Egrem building. Unlike the others Portuondo was and remains a recognised star in Cuba with long musical pedigree with a rich career that was still vital at the time. Her on the spot agreement to sing María Teresa Vera's classic »Veinte Años«, was recalled later, »A rare calm descended in the studio as she dictated tempo and arrangement and in just two hours *Veinte años* was recorded with backing from Segundo, Torres, López, Valdés.«¹⁵ The later version of »Dos Gardenias« sung by Portuondo and Ferrer made famous by the Wenders film was recorded for Ferrer's solo album. Ferrer sang »Dos Gardenias« alone for the original BVSC album.

According to many accounts Ferrer needed to be persuaded to come along. In many ways Ferrer was a Cooder discovery because on BVSC album as well as up-tempo songs, Ferrer sang boleros, the ubiquitous songs of unfulfilled desire and impossible love extremely popular with Cuban and Latin American people since the mid 20th century. Early operatic and bel canto influences the aesthetic of bolero singers when performing these songs rich in romantic melodrama. This performance style often gets interpreted as indulgent and is found too over-the-top even histrionic by non-Latin audiences unfamiliar with the aesthetic and unable to understand the lyrics. In this mode Ferrer fitted the aesthetic of authenticity which surround the Buena Vista album emanating from Cooder. As Cooder recalled:

»I remember sitting there on day three of recording of Buena Vista and my mind was in a state because we did not have singers. I asked de Marcos if he could think of anyone who could sing this stuff, not a *sonero* with that flamenco style but someone with that lifting quality. He said he knew maybe one guy if he could find him. He came back two hours later with this weird looking cat. I knew when I saw him that he had something. I thought I don't know what this guy does but get him to a microphone because you could tell that he had this inner quality. He was the guy with the voice but he hadn't recorded much and he wasn't famous so he was like a brand new old man. It's amazing he's kept his voice as long as he has. He's 72 and he says his voice is screwed up now but what he has lost in top end and clarity you gain in emotional range« (Cooder as cited in Williamson 1999a: 21).¹⁶

Ferrer recalled:

»Juan de Marcos came to see me and said they wanted me to sing. I said no, I had retired. But he insisted and Cubans can't say not to anything for very

¹⁵ BVSC CD sleeve notes; Portuondo interview; Gold interview *ibid*.

¹⁶ Cooder later dubbed Ferrer, »Cuba's Nat King Cole« (in Williamson 1999b: 28) although it has to be said his voice and Cole's, which is more that of a romantic crooner, are very different.

long. I only agreed because he said they wanted me for just that one song« (Ferrer as cited in Fairley 1999c, p.78)

Ferrer ended up singing four tracks and providing backing vocals for most of the rest of the album. He also added vocals to »María Caracoles«, a track recorded for the ACAS album to which Juan de Marcos was to add vocals but then decided to ask Ferrer to do so instead.¹⁷

Naming the Buena Vista Social Club

The project took its name (finally decided after the recording) from an eponymous piece of music played by Ruben González for the album, originally composed by Israel López, the uncle of bass player Cachaíto López. In itself the piece was inspired by the actual Buena Vista Social Club, a club for black Cubans in Marianao, Havana, where Israel López and Cachaíto's father and others had played in their time. González played the piece in the studio explaining to Cooder it had been the signature tune of the old club and Cooder felt it summed up the recording atmosphere: »It was a kind of club by then. Everybody was hanging out and we had rum and coffee around two in the afternoon. It felt like a club, so let's call it that. That's what gave it a handle« (Cooder in Arcos 2000). To name a recording after a social club whose members were black Cubans was symbolic of the social apartheid many of the musicians had suffered before the 1959 Revolution and significant in itself.

Yet the music recorded by the BVSC also offers potent and contradictory images of late 20th and 21st century Cuba. It was music of a pre-revolutionary generation offering a historical and cultural message that froze out any consideration of contemporary revolutionary Cuba. In this way it overcame problematic issues particularly in the USA which had maintained a harsh economic blockade of the island since soon after 1959, with little acceptance that anything of cultural value had come out of Cuba during the revolutionary years. It was to obscure and displace other music coming from Cuba into the international market, notably timba music which was vibrantly expressive of the difficult social and economic times Cuba was living through, thereby contradicting idealised pro and contra revolutionary tropes.

17 Gold, *ibid.*

The Place: The Egrem studios and UK Engineer, Jerry Boys

The BVSC musicians became a key link between two golden eras of Cuban music, the 1940s and 50s and late 90s. An essential part of his link was the use of the old-fashioned down town Egrem studios: the ›authentic‹ trope of BVSC could arguably be said to have been born there because it was familiar to all the musicians who had recorded there before. The studios have a long history and the slightly run-down atmosphere fitted the aesthetic of the disc in ways uptown modern studios never could. Even the conditions and the fact that practically everything had to be brought in, even food, contributed to the family social club feel of the disc. The pragmatics were that De Marcos (described as the A&R man) suggested musicians and went out to find them. He wrote arrangements (overnight). His wife Glicería Abreu took care of production necessities as well as other fundamentals like bringing in food, there being no restaurant in the studios, and it being the norm during that period in Cuba with food shortages and few food outlets outside hotels for food to be supplied from home kitchens.

Veteran engineer Jerry Boys was familiar with the studios, describing them as, »Spartan... take your own toilet paper, go fully prepared... there was no sticky tape or pens at that time« (Irwin 2002: 35). Boys had first worked at Egrem with Hannibal Records' Joe Boy recording trumpeter Jesús Alemañy's *Cubanismo* album. Boys' familiarity with recording developments and techniques from the mid 1960s, working with four up to thirty-six track desks and with his own North London Livingstone Studios made him ideal. As a record producer, sound engineer and tape operator Boys has strong pedigree, recording a host of names from The Beatles to Baaba Maal. Boys started working with Gold recording Ali Farka Touré in Mali which marked the beginning of a long creative relationship that has had huge impact in the world music world, with the two working on every World Circuit BVSC (and many other) albums together.

They used the classic Egrem analogue machines bringing in their own tape and materials for on the spot repairs as there were no spare parts or any recording material available in Cuba.¹⁸ Boys set up ambient mikes brought from the UK. The practice was to rehearse and then record with as few takes as possible.

¹⁸ At one point during the recording they were held up for 24 hours waiting for a spare part (Gold Interview 2009).

»Obviously you can't have things too rough, but you got to know when to stop. That's where both Ry and Nick are really good. They want people to play and sing together as much as possible and get as early a take as possible. Ry is actually quite manic about that! But it's what makes working with him and Nick so enjoyable. You are recording performances by people who sweat and work and get angry and happy and it has emotion. That's what it is all about, isn't it?« (Irwin 2002: 37).

Of *Buena Vista* recording, Boys has recalled:

»What made it magic for me was the fact that these guys had virtually been cut off from the world and any modern music so the way that they performed was still very authentic of the era. They did it the way they always had done it and one of the reasons it was so successful was that it made it a genuine piece of history yet it was some 30 or 40 years after the music was contemporary. They hadn't spent the last 30 years listening to rock music or soul music and were then trying to recreate what they had before. They just did it the way they'd always done it« (Irwin 2002: 35).

The BVSC Sound

The CD booklet photos show the musicians with Cooder rehearsing sitting in a circle on old fashioned Cuban hand made solid wooden and leather straight backed chairs. They capture the informality and friendliness of what was going on as do shots of Cooder dancing during recording.

Cooder's unique contribution aided by Gold and Boys was the sound, the sound which, with the mythology, sold the disc. Various pairs of ears were involved: those of Ry Cooder; Nick Gold (whom Omara Portuondo has referred to as having not only ears but ›the nose‹ for what works and will be successful); engineer Jerry Boys; Juan de Marcos González; and those of the musicians themselves responding to each other in rehearsal and during recording. The situation required flexibility and open, on-the-spot decision making processes during a ten day period (although most of the music was recorded in six days). As Jerry Boys recalled,

»It was all done in a couple of weeks and I was worked off my feet so I didn't really have time to think about what it was we were creating. I mean I knew it was a good record, but none of us ever imagined it would go on to do what it did« (Irwin 2002: 35).

The Producer: Ry Cooder

A key appeal of the BVSC recordings have been certain perceptions about the music: leisurely time and pace, a ›real‹ ›old‹ aesthetic, and a notion of both the musicians and the music as the treasure found by a music archaeologist, part of a post-modern quest for authenticity.¹⁹ Also as we know from what Boys has said, a much discussed aspect has been the actual sound quality and manner of recording. Technically according to Cooder, »If you are listening to Buena Vista you are hearing a huge fat low end and plenty of inter-modular distortion which is partly what makes it good« (Williamson 1999a: 23). For de Marcos Cooder follows a »Rock 'n' roll aesthetic«, a live approach that caught the spirit of the performance without overdubs.

»So we spend at least a day or more per song getting it right. And he [Cooder] likes the musicians to interpret ›suavecito‹ – gently, delicately – which is quite difficult with Cuban brass. The old wood panelled Egrem studios have that natural reverb and a ›brilliant‹ acoustic and he brings it out. And he doesn't like changing original arrangements. When I'm producing I don't record unless I can give it my own arrangement but Cooder's different. He says, ›If it's good already, why change it?« (de Marcos in Fairley 1999c: 78).

Recording whole songs a few times and then using one single take was unusual for Cubans.

»To book a studio and see what happens, it's too expensive. When we get into a studio we have to know what is happening and be ready with what we can and if there are errors we over-dub. Cubans have the most superb and demanding system of education and our musicians are tremendously well schooled. Wrong notes are noticed« (ibid.).

The defining sound fits a world music crossed with folk and rock aesthetic. As de Marcos said,

»Ry looked for a sound that I would never have thought of making, like the 1930s, a very dirty sound and very rough, almost no mix. Buena Vista Social Club sounds like a recorded rehearsal with non-professional mics. That's the sound, and that is very attractive, I think, for the people of the First World. People of the First World are very involved in the technological psyche, and they need space to relax in. Buena Vista Social Club gives that space to relax« (de Marcos as cited in Foehr 2001: 159).

19 Perna *ibid.*, p. 245.

The recording has been written of as, »Archaic, pre-technological, a sort of acoustic authenticity... [a] nostalgic filter – a form of pre-modern, pre-technological art emphatically opposed to today's music« (Perna 2005: 245). Cooder was clear about what he did not want, making a key comment later when he critiqued taking part in the recording of Eliades Ochoa's 1999 *Sublime Ilusión* disc in Los Angeles:

»We went down to where they were recording in LA and it's a very hard and brittle studio. It's very chancy for acoustic guitar music and you are liable to get a very glassy sound. I told them how to mike the room but they didn't know what I was talking about. The engineer was a pop guy so you've got an Eliades pop record. It sounds good but it has no dynamic range or texture« (Williamson 1999a: 23).

Changes in the Cuban Music Industry: Precedents and connections concerning the US, Mexico, and Spain

The record could never have been made without changes in the music industry in Cuba. The deep economic crisis of the 1990s »Special period« lead to radical shifts in Cuban ideology, politics, economics and religious freedom. The Cuban music industry changed which allowed in foreign companies like World Circuit to manage their own projects (Fairley 2004; Moore 2006; Perna 2005).

There were a number of key precedents to BVSC which shows that the idea of recording veteran musicians was already current. So BVSC was not the first such disc, but part of a phenomenon that had already begun. Indeed British involvement linked directly to the UK World Music scene notably through ethnomusicologist Lucy Durán.²⁰ Gold and others were all familiar with the work of Spanish and Mexican record companies, directly and through WOMEX, the international world music industry meeting. Precedents linked to BVSC begin with the 1989 appearance of Cuarteto Patria, lead by Eliades Ochoa, with Compay Segundo. They were part of a showcase of Cuban music traditions put together by Cuban musicologist Danilo Orozco González (born like Ochoa and Segundo in the region of Santaigo de Cuba) as part of, »The Caribbean: Cultural Encounters in the New World«, at the Smithsonian Institute Festival of American folk life in Washington DC (cf. *Cuba in Washington* 1997).

²⁰ I am grateful to Alexandrine Fournier for comment here.

Mexican company Corason had recorded Eliades Ochoa and Cuarteto Patria in Santiago de Cuba including repertoire later recorded by BVSC (cf. *Los Jubilados* 1998). Corason, run by Mexican producer Eduardo Llerenas and his British partner Mary Farquharson, recorded a number of key discs by Santiago artists in Santiago's Egrem Areíto Studios. They also set the ›veteran‹ precedent recording *Cero Farandulero* by Los Jubilados (The Pensioners), veteran retired musicians who were playing at Santiago's Casa de la Trova and other venues in the city. Corason's Llerenas and Farquharson went on to license the ACAS record, and tour the ACAS with core members of the BVSC in Mexico.

The strongest precedent came from renewed Spanish presence in Cuba beginning in the ›Special Period‹ when Spain's ex-colonial ties with Cuba were re-forged through life-saving trade and investment matched by cultural exchange between the two countries. In 1994 Manuel Domínguez' pioneer owner of Madrid based label Nube Negra label recorded the Vieja Trova Santiaguera (VTS) at Santiago's Casa de la Trova as well as other artists. They travelled to Madrid from where they toured throughout Spain and Europe paving the way for the BVSC.²¹

A significant precedent was the 1994-5 visit to Seville of 88-year-old Compay Segundo and his quartet Los Muchachos for a series of concerts under the flamenco-son rubric organised by the local government. Travelling on to Madrid to record for national radio and perform in jazz clubs, led to Segundo being signed to East West by Alfonso Pérez under the artistic direction of Santiago Auserón, leader of cutting edge Spanish rock group Radio Futura. Three discs emerged: *Lo Mejor De La Vida*, *Calle Salud* and *Las Flores De La Vida* (cf. Segundo 1998). It has been said that Cooder heard Segundo's early *Antología* CD and that it became the corner stone of BVSC repertory. Certainly BVSC includes Segundo playing and singing ›Chan Chan‹ as well as ›Y Tú Que Has Hecho?‹, ›Orgullecido‹, and ›Veinte Años‹ with Omara Portuondo. He also plays guitar on ›De Camino A La Vereda‹, and performs ›Amor De Loca Juventud‹ with Los Muchachos with Ferrer on bongos and Joachim and Ry Cooder on slide guitar and dumbek.

The Film

In various ways the Wim Wenders Academy Award nominated documentary film which gave the record new impetus taking it to a world wide audience

²¹ Guitarist Manuel Galbán who joined VTS later joined the touring BVSC. In 2003 he and Cooder recorded *Mambo Sinuendo*, an electric guitar duo album.

was tricky for the musicians. It brought together footage from various moments in time. Filmed in March 1998 two years after the original project at the time of the recording of Ibrahím Ferrer's first solo disc in the Egrem Studios, it included film of two special concerts organised especially at Amsterdam's Le Carré Theatre. It included footage in New York when the BVSC appeared at Carnegie Hall with key scenes filmed there. It ended with a nationalistic moment as a Cuban flag given by a members of the Cuban diaspora in the audience, was unfurled on stage, an iconic moment given the unrelenting US economic embargo.²²

The film came under criticism for the sharp contrast between dilapidated Old Havana and the New York scenes. In fact the film with an almost canny eye to US-Cuban relations and the possibilities of it being shown in the US, follows a rose tinted glasses backwards narrative, as if the life of these musicians has been caught in a time warp since 1959. It is as if they have been frozen in time like the princess who pricked her finger on the musical spinning wheel, waiting for the »prince« in the guise of Cooder and son Joachim to arrive on a (hired) motor bike with a side car to rescue them and bring them into the »life« of the world. Indeed Cooder's arrival at the Egrem studios can be seen as a metaphor for the advance party of an army coming to ransack Cuba's ›hidden‹ riches, symbolic of the many small international companies who were doing just that, licesing everything they could from the Egrem archives. In Christopher Columbus colonial explorer mode Cooder arrives to ›discover‹ and ›prize‹ the discarded riches of Cuban music for the world.

While undoubtedly the film enhanced the worldwide exposure of the BVSC, with its constant re-appearance along with tours of the orchestra helping maintain the record as a best seller for over ten years, the musicians did not like all they saw of themselves, particularly the scenes in New York when they are pictured naively like innocents abroad. Yet they could not bite the hand that fed them.²³

According to de Marcos, »Both the record [which won Tropical Latin Grammy] and the film have brought benefits to Cuban music which outflank any prejudice anyone might have« (Fairley 1999d: 18-19). Yet, for De Marcos the message was wrong:

»Wim Wenders is an existentialist film-maker so he has a very grey vision of the world. Everything is sad. He's German. They lost a couple of Wars and that's normal that sadness for Germans. He used the kind of visual planes

22 Cooder had challenged this embargo by working in Cuba for which he was eventually fined.

23 De Marcos interview, Mexico 1999.

and shots and focuses that show a gray and sad Cuba. Cuba is a poor country. We have nothing but we have the music. We are proud of the music. We are proud to be Cubans. And this is a very happy country even if we are completely fucked over. We are Latins and half African, so we can make a joke about our problems. It's normal to find a lot of jokes in the streets about our own problems. In the film you see a very grey Cuba. All the shots are of very bad buildings. It's a massive destructive vision of Cuban reality. Cuba is sunny... It's a surrealist vision of the Caribbean. But at the same time the film was excellent to promote the album. After the film came out we sold more albums. But the film does not show the reality of Cuban society« (De Marcos as cited in Foehr 2001: 160).

There are many Havanas and the film chose mostly to focus on the Old Havana beloved of tourists, whose main streets have been slowly restored under the guidance of city historian Eusebio Leal through a percentage of tourist dollars of coming into Cuba since the 1990s. Indeed Old Havana colonial tropes matched the ›old world‹ sound of the music. Still as anyone who has visited Havana knows, every scene, particularly the street scenes, are real enough: there is nothing faked. It may be that some Cubans challenged by its images spend little time in Old Havana themselves, living or staying uptown. The film has a pre-amble showing photos of Fidel visiting Washington soon after the 1959 revolution, yet it ignores any awareness of a culture voicing the complexity and challenges of Cuba from 1959 onwards, particularly the tough 1990s. No mention is made of the corruption and injustice that lead to the revolution or the tough economic embargo from the US since 1962. Thus like the music, the film activates colonial tropes.

In addition Cooder gives the impression this pre-revolutionary music is the only music worth listening to, thereby asking anyone listening to him to suspend the existence of forty years of Cuban music history, to ignore anything created since the revolution happened.²⁴ This however made it a film

24 US scholar Robin Moore notes the cool response the project received in Cuba and critique of the documentary when it appeared in 1999, reporting that some people derided Cooder because of his ignorance of Cuba, its history and the Spanish language, considering him a poor choice as the film's central figure. Others expressed concern over the lack of political reference to the work and the fact that no one mentioned the negative impact of the U.S. embargo on artists and the public. Filmmakers attacked it as dishonest, shallow and ›semi-otically vulgar‹ (Rufo as cited in Moore 2006: 132). Moore also quotes US scholar Ariana Hernández-Reguant offering a critique noting ›imperial nostalgia‹ for pre-revolutionary Cuba; ›the recreation of a colonial past devoid of political and economic inequalities and the role of the United States in perpetuating them. Focus on selective aspects of Cuban history contributes to an image of the island that North Americans choose to remember: not one of right

that could be shown in the US and nominated for an Academy Award. And as this was the difficult 1990s when many felt the Revolution had failed and it was only a matter of time before Fidel Castro and his government fell, which would allow the US back in again to rescue a lot more than old music and old musicians, but a whole population. Indeed part of its appeals could be seen as the way it confirmed prejudices people might have in the US. However unintentional, the film then on certain levels had unfortunate negative messages and implications for the Cubans involved. In Cuba the reaction to the whole phenomenon of BVSC has been one of puzzlement with the film coming in for the most criticism. Indeed the vast majority of the Cuban population in general did not hear the disc or see the film until long afterwards and even then distribution for the most part through private and tourist channels has been minimal.²⁵

The Fame: More than a Miracle

The musicians involved had no inkling what would happen to the recording particularly due to the use of what seemed to be outmoded recording techniques. They had no prior knowledge of Cooder nor Gold, who did not speak Spanish and whose bearing, clothes and manner were very low key. At the time Cuba seemed to be full of foreigners coming in to license back Egrem catalogue and record artists. Significantly most of the musicians involved were paid cash for what they did. It was a bonus in those difficult times to get paid for performing music they already knew and had been singing for a lifetime. As Cooder said in the film, »I've been making records for 35 years and I can tell you, you never know what the public will go for.«²⁶

wing dictatorships, US weapons, the mafia and bloodshed in favour of big of smiles, music, *mulatas* and cigar smoking peasants« (ibid.).

25 A parallel film *The Afro-Cuban All-Stars at the Salon of Dreams*, shown in the UK in 1998 on the influential ITV network Sunday Night South Bank Show introduced by Cultural commentator Melvyn Bragg, used the ›dream trope‹ while placing the musicians firmly within Cuba's pre and post revolutionary music history. Acknowledging the key role of de Marcos (while BVSC gave him a minor role) while it incorporates tropes of discovery in old age, glosses certain issues and tells little of the music created within the revolution. It shows modern Havana, mentions the role of religion and insists that it was the outside world that has ignored Cuban music rather than vice versa. It notes the implications of the US embargo on Cuba and the resentment of the blockade by the BVSC musicians on behalf of their country. It finishes celebrating the fact that their success could not have happened without the revolution supporting them as musicians.

26 *Buena Vista Social Club*, Wim Wenders 1999.

With popularity of the records came fame and adoring audiences of all ages in many countries. For the musicians this was an unexpected new lease of life no one could ever have foreseen. When you were with them their joy was tangible as if they were constantly ›pinching themselves‹ at the fact it was happening. They started to lead healthier life styles, giving up smoking and drinking and making sure they got as much sleep as they could. Many of them toured until they could travel no more. The final BVSC performances of the last of the core veterans, bassist Orlando ›Cachaíto‹ López at Edinburgh Playhouse in May 2008 is a good example. ›Cachaíto‹ looked frail when he was led on stage, yet once his hands were clasped round the body of his bass his musical memory moved straight into gear, his hands moving fluently. Afterwards as he walked slowly up the steep incline of the alleyway at the side of the theatre to the band's tour bus, he was greeted by legions of fans. As he shook hands and signed autographs he told people, »I'm having the time of my life.« He died in Havana on February 9th 2009.

Ferrer's story was effectively ›rags to riches‹ in old age as in the space of a few years he moved from living in an old Havana flat on a small pension, which he was eking out with cleaning shoes, to become a millionaire living in a comfortable uptown house with a BMW in the garage. Musically he went from a second singer in a middling group to world stardom at the age of 73, winning a Grammy for an album put together in less than a week. In 2001 Ferrer sang »Latin Simone (Que Pasa Contigo)« on UK rock star Damon Albarn's *Gorillaz* album. The story of each musician is different, but Rubén González, Orlando ›Cachaíto‹ López, Compay Segundo all became world stars. For González to do this while well retired was extraordinary as he no longer had a piano and yet playing piano was the only thing that had made sense to him all his life. His comeback was total pleasure.

The Brand

Apart from Omara Portuondo and trumpeter Guajiro Mirabal, the core names associated with the BVSC album are now dead. Yet in February 2009 newspaper adverts appeared for 2009 UK tour of The Orquesta Buena Vista Social Club, promising, »Thirteen piece band direct from Havana, featuring legends of Cuban music from the Buena Vista Social Club album and film«. The BVSC have become a brand, a collective of musicians who can be replaced, drawn from a seam of Cuban music so deep it can be renewed continually and they play for a public still hungry to see them. Many enjoy the music without knowing or noticing the core musicians are no longer present.

Since 1997 those involved had always toured under the rubric, »The Buena Vista Social Club Presents«, followed by the name of a featured musician: Rubén González, Ibrahím Ferrer, Orlando ›Cachaíto‹ López, Omara Portuondo, and ›Guajiro‹ Mirabal. In 2009 they became simply the Orquesta Buena Vista Social Club to cover the fact apart from Mirabal, the musicians had played in the touring bands (and some on the records) of the original core group.

Cuban response

The BVSC album was unavailable officially in Cuba for many years until it turned up for sale mostly in tourist shops yet remains officially not easily available. The response on the island where there is no market for this retro music live, on radio or on record, has been complex, from amazement at old musicians capturing the world's imagination to talk of theme parks to the memory of Compay Segundo. While no one doubts the beauty of the music itself, the negative effect of the popular revival of Buena Vista sounds for audiences outside Cuba is that tourists arrive on the island expecting all Cuban musicians to be ›old‹ and to hear »Chan Chan« everywhere. Indeed »Chan Chan« has replaced »Guantanamera« as the Cuban iconic hymn. In Old Havana bars and hotels it has become de rigeur for any band to play »Chan Chan« and other music associated with the BVSC with the complicity of the state music industry itself. Cuban musicians puzzle as to why retro-romantic, pre-revolutionary music sung by a bunch of veterans appeals to a worldwide audience, while Cubans themselves enjoy more vital styles created by La Charanga Habanera, Los Van Van, NG La Banda, Candido Fabré, Manolito y su Trabuco, Haila and a host of others, never mind rappers like Los Aldeanos, whose up-to-the-minute lyrics embedded in everyday life has got them into trouble. So BVSC had respectful but mostly negative response in Cuba itself. Leading innovator Carlos Alfonso, founder of Sintesis, who first fused Afro-Cuban ritual melodies and rhythms and chants with experimental rock, jazz and other forms has said:

»Now we have the Buena Vista Social Club wave... It's mediocre music. I have to be fair with what I say. There is traditional Cuban music with its values, but this Buena Vista Social Club music was used in hotels, restaurants. It was never used on stage. This Buena Vista Social Club type of music... it's a way of denying the reality of present day Cuba and the issues we face. This old romantic sentiment is a safe way to look at Cuba« (Foehr 2001: 157).

As Alfonso says, the BVSC has presented a ›safe‹ pre-revolutionary picture of Cuba to the world, highly political in its total denial of the achievements of the revolution itself, of contemporary life in Cuba and contemporary music. It's a picture that those who are against anything positive coming from the Cuban Revolution can embrace wholeheartedly.

Conclusion

This discussion of the mythology surrounding the BVSC, largely although not entirely from a British standpoint, discusses how tropes of ›authenticity‹ and revival permeate their image. BVSC use classic evergreen repertoire already in the collective unconscious since the 1940s and 50s, and already re-established in the international market through Spain and Mexico. What was different between BVSC and other recordings were the particular circumstances of the recording, the special group of musicians, the aesthetics of their sound, the recording methods, the approach in the classic Egrem Studios, and the presence of Ry Cooder as broker of the music to the world. The age of the core musicians, the music of the BVSC (largely but not all from the pre-revolutionary period), and the existential focus of Wim Wenders' eponymous film, implicitly and explicitly gave the message that anything that had happened in Cuba musically since the revolution was not worth considering in comparison. It inferred that by not valuing these particular old musicians the island did not value its own cultural heritage. While nothing could be further from the truth given Cuban cultural policy, this perspective as brokered by Cooder and Wenders appealed to many outside Cuba, particularly in the US. This was because it enabled (and still enables) them to suspend the reality of the complex situation of the island vis-à-vis the corrupt politics of pre-revolutionary Cuba, the position of the harsh US embargo in place since 1962, and the crisis period of 1990s, in favour of a nostalgic view of an island where time has stood still.

Internationally the group became the musicians of choice, with their feel-good sounds so saturating the media that they eclipsed other more socially relevant vital contemporary sounds being created in Cuba which might have come more forcefully into international markets. At the same time the BVSC generated economic return for Cuba and undoubtedly help boost tourism. In the international market the BVSC shifted the balance from Cuban-Latin sounds coming from the USA mediated by the Latin diaspora to music coming directly from Cuba itself, displacing the New York Latin salsa music scene in international markets. In the words of Juan de Marcos:

»Here in Cuba, the album itself is not that famous, because it is completely normal. It's the music that we have on our streets. You can find 35, 40... I don't know... Buena Vista Social Clubs playing in Havana. But it was something important for Cuban music. It marked the point of [a] return to the position we had before. Before the 1960s we were the best sellers of tropical Cuban music in the world. Even in America we Cubans were quite famous, with people like Machito, Desi Arnaz, Chico O'Farrill, who were performing in New York and writing films for Hollywood« (De Marcos as cited in Foehr 2001: 160).

Despite all its paradoxes, Buena Vista Social Club re-juvenated the musicians, their music, the world music industry, and in essence a particular Cuba for the larger world.

In Memoriam

Manuel ›Puntillita‹ Liceo Lamot: singer, b. 1927, d. Havana aged 73, 4 December 2000.

Pedro Depestre González: violinist, b. 1945, d. Geneva aged 56, 8 April 2001 (PDG dies off stage during concert of Cachaito López tour. Not an original member of the BVSC, he was a member of the Estrellas de Areíto).

Compay Segundo: guitarist, vocalist, composer, b. 1907, d. Havana, aged 95, 13 July 2003.

Rubén González: pianist, b. 1919, d. Havana aged 84, 8 December 2003 (RG stopped touring 2 years earlier due to memory loss and ill health).

Ibrahím Ferrer: singer, b. 1927, d. Havana aged 78, 6th August 2005.

Pío Leyva (Wilfredo Pascal): singer, b. 1917, d. Havana aged 89, 23 March 2006.

Miguel ›Angá‹ Díaz: conguero, b 1961, d. Barcelona aged 45, 9 August 2006.

Orlando ›Cachaíto‹ López: double bassist, b. 1933, d. Havana aged 76, 9 February 2009.

Bibliography

Arcos, Betty (2000). »Interview with Ry Cooder in Los Angeles«. ›The Global Village‹ on Pacífica Radio, June 27, Public Broadcasting Service (PBS), http://www.pbs.org/buenavista/musicians/bios/cooder_int_2_excerpts.html [18 March 2007].

Fairley, Jan (1999a). *Qué vista da la Buena Vista?* Unpublished paper presented 27 October at Casa de las Americas Coloquio Internacional Musicología y Globalización, 25-29 October 1999.

Fairley, Jan (1999b). »The Songlines Guide to Cuban Son.« In: *Songlines*, Spring, pp. 24-32.

Fairley Jan (1999c). »Ibrahím Ferrer: Rejuvenating Cuba at 72.« In: *Classic CD*, June, pp. 78-82.

Fairley, Jan (1999d). »Cuba Roots.« In: *The Scotsman*, 23 October S2, pp. 18-19.

- Fairley, Jan (1999e). »The Dark Side of the Island.« In: *The Guardian*, Thursday May 20, S2, pp. 12-13.
- Fairley, Jan (1999f). »All-Singing but Unsung.« In: *Sunday Herald*, 21 November, S2, p. 4.
- Fairley, Jan (2001a). »The ›local‹ and the ›global‹ in popular music.« In: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Ed. by Simon Frith, Will Straw and John Street, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 272-290
- Fairley, Jan (2001b). »Just Havana Wonderful Time.« In: *The Herald*, Monday April 16, p. 11.
- Fairley Jan (2001c). »The Salsa House Rules.« In: *The Scotsman*, 2 November, S2, p. 4.
- Fairley, Jan (2001d). »Cuban Polish.« In: *Sunday Herald*, 4 November 2001, S2, p. 8
- Fairley, Jan (2004). »›Ay Díos, Ampárame‹ (O God, Protect Me): Music in Cuba during the 1990s, the ›Special Period‹.« In: *Island Musics*. Ed. by Kevin Dawe. Oxford and New York: Berg, pp. 77-99.
- Fairley, Jan (2007). »Roberto Fonseca & Ibrahím Ferrer.« In: *Songlines*, May, pp. 20-21.
- Fairley, Jan (2009). »Cuba at 50.« In: *Songlines*, June, pp 24-30.
- Foehr, Stephen (2001). *Waking Up In Cuba*. London: Sanctuary Publishing.
- Irwin, Colin (2002). »Boys Own Adventure.« In: *fRoots* 232, October, pp. 33-37.
- Moore, Robin D. (2006). *Music and Revolution, Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Perna, Vincenzo (2005). *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot: Ashgate.
- Williamson, Nigel (1999a). »Ry Comment.« In: *fRoots*, July 2, pp. 21-27.
- Williamson, Nigel (1999b). »The Bolero Boy.« In: *fRoots*, June, no. 192, p. 28.
- Williamson, Nigel (2006). »Pure Gold.« In: *Songlines* Nov-Dec, p. 39.
- Interviews with Ibrahím Ferrer, Orlando ›Cachaíto‹ López, Omara Portuondo, Rúben González, Juan de Marcos González, Roberto Fonseca, Lucy Durán, Nick Gold, David Flower and others in Cuba, London and Mexico between 1997 and 2009.

Discography

- Afro-Cuban All Stars (1997). *A Todo Cuba Le Gusta*. World Circuit WCD047.
- Afro-Cuban All Stars (1999). *Distinto Diferente*. World Circuit WCD 058.
- Buena Vista Social Club (1997). *Buena Vista Social Club*. World Circuit WCD 050.
- Buena Vista Social Club (2008). *Buena Vista Social Club At Carnegie Hall*. World Circuit WCD 080.
- The Chieftains (1996). *Santiago*. BMG Classics.
- Cooder, Ry & Manuel Galbán (2002). *Mambo Sinuendo*. Nonesuch/Perro verde 7559-79661-2.
- Cuarteto Patria (1993). *A Una Coqueta*. Corason COCD106.
- Díaz, Miguel ›Angá‹ (2005). *Echu Mengua*. World Circuit WCD 071.
- Estrellas de Areíto (1979). *Los Heroes*. World Circuit WCD052.
- Ferrer, Ibrahím (1999). *Buena Vista Social Club presents Ibrahím Ferrer*. World Circuit WCD 055.
- Ferrer, Ibrahím (2003). *Buenos Hermanos*. World Circuit WCD 065.
- Ferrer, Ibrahím (2007). *Mi Sueño*. World Circuit WCD 077.

- González, Rubén (1997). *Introducing... Rubén González*. World Circuit WCD 049.
- González, Rubén (2000). *Chanchullo*. World Circuit WCD 060.
- López, Orlando Cachaíto (2001). *Orlando Cachaíto López*. World Circuit WCD061.
- De Marcos, Juan & The Afro-Cuban All Stars (2005). *Step Forward, DM*. Ahora DM0001.
- Mirabal, Manuel ›Guaíjro‹ (2004). *Buena Vista Social Club Manuel ›Guaíjro‹ Mirabal*. World Circuit WCD LC 02339.
- Ochoa, Eliades; y El Cuarteto Patria (1999). *Sublime Ilusió*. Virgin Records, Spain, LR 014.
- Ochoa, Eliades (2002). *Estoy como nunca*. Virgin/Yerbabeuna 8124802.
- Portuondo, Omara (2000). *Buena Vista Social Club presents Omara Portuondo*. World Circuit WCD 059.
- Portuondo, Omara (2004). *Flor De Amor*. World Circuit WCD068.
- Segundo, Compay (2007). *Cien Años, 100th Birthday Celebration* [3CDs and DVD]. Rhino 256-4697213.
- Various Artists (1997). *Cuba In Washington*. Smithsonian Folkways SF CD40461.
- Vieja Trova Santiaguera (2000). *Pura Trova, The Best of Vieja Trova Santiaguera & Live and Rare Tracks*. Nube Negra INN 1105-2.

Films and film scripts

- The Afro-Cuban All Stars at the Salon of Dreams*, A Film for the South Bank Show; broadcast 19 July 1998, 10.45pm ITV Network UK; full 17 page script, plus video of programme.
- Buena Vista Social Club*, Wim Wenders, 1999.
- Tropicola*. Written and directed by Steve Fagin, produced by Nina Menendez, 1998.
- Fagin, Steve (2000). Interview *Tropicola* (email circulated copy 24 October 2000, courtesy filmmaker Barbara Orton, Glasgow, UK).

A SWEDISH GENERATION? ON MUSICAL CHRONOTOPES AND PENSIONERHOOD

Sverker Hyltén-Cavallius

Introduction

This article discusses how pensionerhood¹ as a social and cultural position in late 20th century Sweden is constructed musically in media addressed to elderly people. By this I mean that attitudes concerning a proper music for old-age pensioners – from pensioners' organizations, from varying entrepreneurs, artists and public institutions that care for the elderly – show so many congruencies that it is possible to speak of a social and cultural position. In some cases this position will coincide with the actual music tastes and activities of elderly people, in other cases it will not. Just to make it clear, this article will not aim at discerning the actual musical preferences or experiences of people, but rather focus on broad agreements on what kinds of music are suitable for the elderly and what kinds are not. Departing from an empirical example, I will suggest that the musical construction of this position is both temporally and spatially structured, why it might fruitfully be understood as a »chronotope« in the sense developed by Mikhail Bakhtin (1991). The discussion is founded on two larger sets of material produced for a PhD thesis defended in 2006 (Hyltén-Cavallius 2005), the first being fieldwork in and around Stockholm from April 1995 through March 1998, the second a stay in a smaller industrial town in southern Sweden from November 1999 through May 2000. The initial objective was to search widely for music directed at pensioners, which led me to performance contexts, specialized »senior artists« and entrepreneurs, but also care settings – from the music activities in dementia day-care to touring radio shows

1 I use the concept of »pensionerhood« in order to stress cultural and social dimensions of aging in society rather than biological.

catering to the elderly in nursing homes. The second part of the fieldwork focused on music-making in pensioners' organizations in a smaller town, observing choirs and study circles. A unifying strand in all these contexts is that they address pensioners, forming a cultural and social position. To enter that position might be voluntary (as in the pensioners' organization) or involuntary (as in geriatric care), temporary (as in meetings) or more permanently.

Pensionerhood is formed through the interplay of a wide range of phenomena, such as stereotyping in oral tradition (Eklund 1996), institutional and economic categorization (Gaunt 1996), mass-mediated popular imagery (Blaikie 1999), interior architecture (Lundgren 2000), food (Hylttén-Cavallius 1999) and political discourse (Mannerfelt 1998). Among these phenomena I argue that music-making is an important component, which not only echoes attitudes from other areas of social life, but also actively shapes possibilities and restrictions in the concrete lives of people. Music is a basic parameter in most contexts where social categories are formed (cf. Shepherd 2003) – not only in its use as ethnic, national or generational symbol, but also in specialized kinds of music for different categories, in today's Sweden for example »children's music« (i.e. music aimed at children). Music is also a way in which people create a sense of place, of their being in the world, their past and their future (Feld 1996; Stokes et al. 1994). If we are to understand the formation of pensionerhood then, it seems fruitful to use music as a point of entry.

Swedish Favourites

Quite early on in my fieldwork, I went through one and a half years of the members' magazine of PRO (Pensionärernas Riksorganisation, The Pensioners' National Organization), *PRO-Pensionären*. PRO is the largest pensioner organization in Sweden gathering some 380.000 members. Together with the other main pensioner organizations they represent around 41 percent of the Swedes between ages 65 and 85.² These organizations can be thought of as trade unions for retired people that look after pensioners' interests in political and economic issues, give advice and support, and arrange leisurely and educational activities, travels, music-making and dancing. In this magazine (with ten issues per year), music was most frequently portrayed in terms of a shared memory and as a means to counter medical and social

2 Figures based on the organizations' membership statistics from 2003-2005.

problems associated with old age. Among the many advertisers could be found *Svenska Favoriter* (Swedish favourites), a company producing audio-cassettes for old people with Swedish music from the 1920s up until 1960 (the latter date set by copyright laws). The cassettes produced in the series numbered 129 at the time of my study, containing a total of approximately 1800 songs. *Svenska Favoriter* could either be bought in packages of ten cassettes, or be annually subscribed to (with 4 packages of 3 per year).

»I En Söt Liten Stuga« (In A Sweet Little Cottage) performed by Ernst Rolf and Bullan Weiden (1984) can serve as an example of the music on the cassettes. The original recording was produced in the 1920s, featuring two of the most famous singers and revue performers of the time. Harmonies are simple with evident similarities to Swedish broadsheet conventions and old-time dance music, a 2/4-measure opening in a movement from tonic to dominant, and a classical schlager-arrangement with large brass section and strings. The song congenially alternates between two-part sections and question-response sections with the textual theme of the pros and cons of life in the countryside. The light, joking mode is reminiscent of later popularly acclaimed Swedish performers such as Povel Ramel and Robert Broberg. In the chorus the listener meets a Swedish summer paradise confronted by the meagre living conditions: »[Weiden:] In a sweet little cottage by the lake/ between aspens, beech and birch and maple/ [Rolf:] the room measures barely a meter...«[author's translation].³ As in so many other songs from these cassettes, the relationship between man and woman, the Swedish landscape, its cottages and its nature are in focus.

A significant amount of the music collected on these tapes, along with music that is played in other settings where pensionerhood is constructed, is drawn from old Swedish popular music – accordion-based hits from the 1940s, evergreens and music from famous musicals and films. Harmonically they differ significantly from much popular music as it has evolved since the late 1950s. Swedish musicologist Lars Lilliestam claims that older Swedish popular music was almost entirely dominated by functional harmony, while today's popular music also displays other harmonic patterns such as the twelve-bar blues (cf. Lilliestam 1998:335-336). They also differ in their sound fabric, the absence of electronically amplified, modified or distorted instruments, in rhythm, in vocal treatment, and not least on a textual level with cheerful, high-spirited, optimistic messages and the often national imagery (like the paradigmatic small red cottage by the lake), always sung in the Swedish language. It might also be added that this music was notably

3 In Swedish: »I en söt liten stuga ner vid sjön / ibland aspar, bok och björk och lönn / rummet mäter knappt en meter...«, *Svenska Favoriter* 107 (1994).

conceived of as »Swedish« by people I met during fieldwork, in contrast to today's music (which would, correspondingly, be conceived of as »foreign«).

Alongside the mentioned music the cassettes also included exoticisms among which the most central are the Hawaiian and the gypsy styles. Together, these exoticisms form a map of the world made up of easily distinguishable sonic key symbols. The Hawaiian style was established through the essential portamento effects of the slide-guitar, sometimes ukulele. Lyrics often included existing or made-up words from a Pacific language and imagery with pretty girls, waves, beaches, coral reefs and palm trees (with titles such as »Flicka Från Hawaii« [Girl From Hawaii], »En Joddlare På Tahiti« [A Yodler On Tahiti] and »Det Var På Stranden Utav Bali-Bali« [It was on the shores of Bali-Bali]). The prominent portamento effects of the slide-guitar, together with a slow 2/4-measure create a soft, relaxed atmosphere backed up by double-bass, piano and strings. Harmonically, this music was still very consistent with other genres in the use of repeated tonic-subdominant-dominant patterns. Another exoticism might be labeled the gypsy sound (the gypsy [in Swedish »zigenare«] and the traveler [»tattare«] were important exotic stereotypes in Swedish popular culture in the 1940s and 1950s, cf. Svensson 1993). These texts deal with heat, passion and deceit, against a backdrop of the camp, the fire and the wagons, accompanied by a vibrato-filled violin, minor key harmonies and tango- and habanera-like rhythms. These exoticisms were of course part of wider transnational trends: the Hawaiian sound was introduced to Sweden from the US during the 1930s, and the gypsy sound was part of a growing awareness and exoticist interest since the WW II in ethnic minorities not only in Sweden (Svensson 1993).⁴ They organized the world in a set of easily recognizable differences, which confirmed an idea of the nation-state as distinct and homogenous that was dominant in this period.

These cassette collections, in the late 1980s originally initiated as an alternative media for the elderly in opposition to the dominant radio music, have now also entered medical care institutions, and have thus transformed from commercial nostalgia trigger and a contribution to generational media politics into an aid in geriatric therapy.

The music reissued on the cassettes must be understood as a selective image of the past. Popular music of the era reveals other patterns that are rarely heard in media oriented to pensioners: the 1930s and 1940s is for example the period when jazz was introduced in Sweden on a larger scale (although some jazz pieces and elements can also be heard on the cas-

4 Interest here of course implies a wide array of companies, actors and audiences.

settes) (Fornäs 2004). Other music genres of these times are not included on these cassettes. With the end of WW II Sweden saw its first major immigration in modern times through refugees from Eastern Europe and the Baltic States and the 1950s saw a significant influx of labour immigrants, primarily from Finland, but also Italy and the Balkans. The musical worlds of these immigrants are silent on the cassettes. Sweden's massive interest in folk music during the 1950's that eventually would influence both rock music and jazz is nowhere to be found (cf. Ramsten 1992). In the latter half of the 1950s Sweden saw its first rock'n'roll-artists – with personas and a musical style that imitated American and British celebrities (Brolinson/Larsen 1984). But neither jazz, rock 'n' roll nor any music that can be associated with immigration or folk musics are to be found in these musical compilations. These exclusions point to the selective image of a past musical landscape that is developed in the collections.

A sonic narrative

Narratives are, as historian Hayden White (1981) puts it, by necessity moral. Narratives presuppose *perspectives*, both on the part of the narrating and the narrated actors. Narratives rest upon selection of what is needed to be told – thus they do not only tell of certain events but also silence others. Narratives relate some things to each other, and separate others, they hierarchise, and they structure expectations and experiences. How could the cassettes described above be understood as narratives, or perhaps as parts of larger narratives?



First of all, we might consider narrative frameworks.

The cassette sleeves are headed by the words *Svenska Favoriter*, with at least three possible interpretations in the Swedish language: it can either refer to these favourite songs as being »Swedish«, that is as having a »Swedish« quality; or refer to them as being »from Sweden«, that is made, played or distributed in Sweden; finally, it might mean being favourites among Swedes. The national frame is also enhanced through the choice of colours – the sleeve headings are coloured blue and yellow, the two colours of the Swedish flag, and the word »svenska« inscribed in a crown, a symbol of the Swedish monarchy. The primary way to buy the cassettes is through subscription, by which the subscriber receives four sendings with three cassettes in each per year. In order to link the cassettes in one sending thematically they display a photograph with the current season. Just as a substantial part of the songs deal with paradigmatic »Swedish« places (cf. Löfgren 1993), these photographs show places such as the grave mounds in Old Uppsala in winter and a summer view from somewhere in the Baltic archipelago, views that can easily be recognized as Swedish. Another narrative framework is provided in the media used to advertise for the product.

Apart from *PRO-Pensionären* they advertise in a commercial weekly paper oriented to the elderly called *Kvällsstunden*, meaning »the evening moment«⁵, that has an almost even more explicit national framing, together with a highly retrospective and nostalgic content, and the newspaper *Land* (»land«) which mostly distributes to agricultural households in the countryside. Among other music advertisements in *PRO-Pensionären* the national framing is also evident, with advertisements for products such as »Swedish singer favourites« and »Songs from the native country«. Not all of the music advertised consists of old recordings. More recent recordings tend to be either old performers singing old songs, or younger ones performing songs of dead artists. These contexts can be read as narrative frames for the music included. This frame is highly national, tying together images of physical places that are recognized as Swedish, the symbolic potential of the colours of the national flag, and the title of the product. But it is in a way also a rural frame, and through the cassette format – in a time when CD records totally dominated the main market for mass-distributed music – the music is also placed within a specific *mediascape*, to use Arjun Appadurai's term (Appadurai 1996: 34-35).

5 *Kvällsstunden* once had a substantial part of its subscribers among Swedish-speaking Americans and still claim that they are the biggest Swedish-speaking magazine in the US (the total amount of subscribers was at the time of my study 70.000). Today the magazine is mainly marketed to the 60+ age group.

A chronotope for pensionerhood

The cassette collection, along with a wide range of other music that is aimed at pensioners in various settings, produces a distinct feeling of place (cf. Stokes 1994). Commenting on recordings with Karl Gerhard, one of the most famous Swedish revue singers of the 1940s, a friend of mine said hearing it, it »felt like the old Sweden in some way«. From time to time people also claim that this music is »dying out«, that it lacks public representation as well as its listeners – the pensioners – are rarely visible in public media.⁶ An illustrative example forms a row of newspaper interviews with Swedish entertainer and accordionist Gnesta-Kalle on the occasion of his seventieth birthday: he describes old Swedish music as widely appreciated, but rarely played in public radio (Hyltén-Cavallius 2005: 93-94). It is safe to say that this music is widely understood in relation to place – or more specifically to a nationality – and in relation to time. It not only conjures up a homogenous, distinct and separate Sweden, but also a separate time – Sweden before the advent of rock 'n' roll. Such a timespace – temporally and spatially circumscribed – might be understood through Mikhail Bakhtin's concept of the »chronotope«. The idea of the chronotope, developed in the article »Forms of Time and the Chronotope in the Novel«⁷, was a term Bakhtin borrowed from the natural sciences to refer to a category of content in narratives. Bakhtin argued that the chronotope defines genres – such as the country road in folk tales and the Adventure timespace in the Greek novel. And since the genre is defined by its chronotope, he also claims that the chronotope defines the image of Man in literature. In my view, the chronotope can be seen as a spatial and temporal setting with resources and limits for the narrated characters that defines what can possibly happen and how it may come about.

The musically established timespace in the cassettes can be seen as such a chronotope that defines a narrative of a bygone Sweden. The chronotope also has a rural quality, evident in the photographic imagery, but also

6 The argument about music claims that »their« music – as if they shared one – is consistently excluded from public media. A quite different argument has to do with the visibility and representation of elderly people in media and news coverage in general, which recently has been supported by media studies revealing an alarming discrepancy between representation and proportion of the total population (Andersson 2008: 87ff.).

7 In English in *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press 1981, in Swedish in *Det Dialogiska Ordet*, with the title »Kronotopen« (Bachtin 1991).

in the recurrent textual depictions of cottages, lakes and forests.⁸ To sum up, the general chronotope in *Svenska Favoriter* is in the past, in the Swedish countryside, or in distant exotic places, creating a frame that is centrally retrospective and geographically bounded. And the chronotope might also tell us something about the musical formation of pensionerhood itself. It is created in a retrospective attitude, in a musical landscape where homogeneity and national and ethnic boundedness are central.

Conclusion

I have here tried to show how the social position of pensionerhood musically is constructed as a separate timespace, a chronotope. The chronotope is largely formed around a period that supposedly is common to pensioners, and establishes ethnic and national homogeneity and cultural distinctiveness. This can be seen on the one hand in songs which establish paradigmatic Swedish places, and on the other hand in the musical parameters that separate this music from so much other music in today's media – the primarily Swedish lyrics, the clear and straight vocal treatment, the dominant pattern of functional harmony with a centre around tonic-subdominant and dominant, and the instruments used. The sonic chronotope is consistent with attitudes that shape pensionerhood in other areas of social life. Pensionerhood, as it is shaped in settings from organizations to care institutions, is constructed as a separate part of life governed by other norms, values and patterns than those of working adults. Retrospection, an insistence on looking back to the past, as if it were a lost homeland for pensioners, runs through political meetings, musical shows and therapeutic work in geriatric homes. And pensionerhood is very much established as a Swedish position – in the memory work of institutions and in commercial products, the supposedly shared past is always Swedish. Pensionerhood considered as a sonic chronotope and as social position acquires both a spatially organized ethnic quality and a temporally organized quality that together distinguish pensionerhood as a kind of temporally fixed ethnicity. From the perspective of music, the position thus comes to exclude both that which is conceived of as »new« and that which is seen as »foreign«.⁹

8 Much of this of course goes along with modernity's central dichotomization between the safe, community-oriented countryside versus the threatening and yet attractive pulse of the individualist city, Berman 1985.

9 This is a strong thread through many more recent studies of the cultural construction of ageing, cf. e.g. Eklund (1999) and Lundgren (2000). There are naturalistic answers to this, such as that people like to hear the music of their

References

- Andersson, Lars (2008). *Ålderism*. Lund: Studentlitteratur.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bachtin, Michail [Bakhtin, Mikhail] (1991). *Det dialogiska ordet*. Gråbo: Anthropos (2nd ed.).
- Berman, Marshall (1985). *Allt som är fast förflyktigas. Om modernism och modernitet*. Lund: Arkiv.
- Blaikie, Andrew (1999). *Ageing and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brolinsson, Per-Erik / Larsen, Holger (1984). *När rocken slog i Sverige. Svensk rockhistoria 1955-1965*. Falköping: Sweden Music.
- Eklund, Charlotte (1996). *Farliga kärringar och lortgubbar. Kön, tradition, modernitet i folklöre om äldre*. Stockholm: Socialtjänsten.
- Feld, Steven (1996). »Waterfalls of sound. An acoustemology of place resounding in Bosavi, New Guinea.« In: *Senses of Place*. Ed. by Steven Feld and Keith H. Basso. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 91-136.
- Fornäs, Johan (2004). *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedt.
- Gaunt, David (1996). »Svenskarna upptäcker åldersdiskriminering inom arbetslivet.« In: *Arbeta! Mot passivitet och isolering! Kampen för äldres rätt till arbete och aktivitet i Sverige 1950–1990*. Ed. by Ulrika Sutorius. Stockholm: Socialtjänsten, pp. 7-26.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte (1999). *Näring för minnet. Pensionärsmat, smak och historia*. Stockholm: Socialtjänsten.
- Hyltén-Cavallius, Sverker (2005). *Minnets spelrum. Om musik och pensionärskap*. Falun & Hedemora: Gidlunds.
- Lilliestam, Lars (1998). *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Lundgren, Eva (2000). »Homelike housing for elderly people.« In: *Housing, Theory and Society* 2000:17, pp. 109-120.
- Löfgren, Orvar (1993). »Nationella arenor.« In: *Försvenskningen av Sverige. Det svenska förvandlingar*. Ed. by Billy Ehn, Jonas Frykman and Orvar Löfgren. Stockholm: Natur & Kultur, pp. 21-117.
- Mannerfelt, Lotta (1998). »Hårt bröd med lingon och de som byggde landet. Pensionärspolitik på radio.« In: *Pigga pensionärer och populärkultur*. Ed. by Owe Ronström. Stockholm: Carlsson, pp.124-165.
- Ramsten, Märta (1992). *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Shepherd, John (2003). »Music and Social Categories.« In: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Ed. by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. London: Routledge, pp. 69-79.

adolescence and that Sweden was a homogenous country in that period. But one can also see parallels with the competition for public attention in some pensioners' parties that have contrasted the interests of immigrants and pensioners, which point to the difficult implications of creating pensionerhood as a past-Swedish ethnicity.

- Stokes, Martin (1994). »Introduction: Ethnicity, Identity and Music.« In: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Ed. by Martin Stokes. Oxford, Providence: Berg, pp. 1-28.
- Svensson, Birgitta (1993). *Bortom all ära och redlighet. Tattarnas spel med rättvisan*. Stockholm: Nordiska Museet.
- White, Hayden (1981). »The Value of Narrativity in the Representation of Reality.« In: *On Narrative*. Ed. by William J. Thomas Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, pp. 5-27.

Discography

- Rolf, Ernst / Weiden, Bullan (1994). »I En Söt Liten Stuga.« On: *Svenska favoriter* 107, Solna.

»OLD PUNKS NEVER DIE. THEY JUST STAND AT THE BACK«. CONTINUED COMMITMENT TO BRITISH PUNK SUBCULTURE

Michelle Liptrot

Introduction

There is a tendency to define punk simply in terms of its music and to portray ageing punks as »followers« or »fans« of »punk rock« (Bennett 2006). However, although punk music forms a focal point for punk subculture, it is not the subculture in its entirety; hence, I see the subculture that is built around punk music as being »music-based«. From its conception the Do-it-Yourself (DIY) ethos was visible at every level in punk, from fanzines and clothing to bands and music production. As punk gained popularity and entered the mainstream this ethos was seen to be compromised, and is largely seen as irrelevant to the current punk subculture.¹ In reality, this ethos persisted and formed the foundation of a subculture that continues to this day. While the ability to attract younger newcomers is of utmost importance to the longevity of »underground« punk subculture, it also relies heavily on retaining more established participants, some of whom have continued their involvement since the late seventies.

By drawing on interviews, observations, and survey data collected between 2004 and 2005 (by which time punk subculture had persisted in Britain for almost thirty years), this paper asks why individuals aged thirty and above remain committed to the subculture. It explores what impact other commitments, such as parental responsibility and employment, might have on involvement and how they manage their subcultural participation alongside these other commitments. The paper also considers in what ways age enhances the status of subcultural participants. By highlighting the lived

1 Exceptions include Gosling (2004), and O'Hara (1995).

experiences of such participants it is hoped that this paper will show the more meaningful dimension of the subculture and in doing so, will help towards an understanding of why individuals remain committed.

The next section examines why older individuals are often overlooked as subcultural participants. It then moves on to discuss my findings which explore why older individuals remain committed to this subculture.

Youth and Subculture: ›A New Language of Ageing‹

Essentially the reason why adults are routinely overlooked as subcultural participants is because the concept of subculture is historically associated with youth. One clear endorsement of this association is the customary usage of ›youth‹ that prefixes subculture. Further, post-war Britain saw the young person being more clearly differentiated by the introduction of the term ›teenager‹, and the divide between young people and adults was marked by the notion of the ›generation gap‹. In traditional terms, then, subcultures are portrayed as spaces distinct from the adult world, where young people can experiment with music and appearance; hence, Mike Brake's idea of subcultural involvement being a ›brief encounter‹ and a ›respite between school and the insecurities of the early days of first working, and settling down into marriage and adulthood‹ (Brake 1980: 23). It is on this basis that music-based subcultures are typically looked on as youthful fads based on consumption, inevitably to be abandoned with the onset of adulthood.

The problem of aligning popular music with purely young people was recognised almost two decades ago by Steve Redhead (1990: 8) who argued that popular music was ›no longer simply ›youth‹ music‹ and that categories such as ›teenager, generation gap, youth culture, and youth subculture‹ were heading for ›imminent destruction‹.² Mike Featherstone and Mike Hepworth (1991: 383) also saw such ›imminent destruction‹ of traditional age categories, which is why they called for ›a new language of ageing‹. They draw attention to Joshua Meyrowitz's (1985) earlier concept of the ›uni age‹, which argues that the behaviour, self-presentation and lei-

2 In contrast to contemporary theorists who replace the term ›subculture‹ with ›scene‹ (cf. Bennett/Peterson 2004), I choose to refer to such groupings as music-based subcultures. On this, I tend to agree with Hodkinson (2002) who argues that the concept of subculture should be re-worked rather than replaced.

sure activities of adults are coming more into line with those of young people. Specific to popular music, Stephen Miles (1998: 115) highlights how demographic changes have led to »an expanding market of middle-aged music buyers«. Thus, a portion of the adult population has replaced youth as key consumers of popular music. This situation has led many to believe nostalgia is central to adults engaging with popular music. For example, Andy Bennett (2001: 153) argues that »the increasing dominance of the retro market in contemporary popular culture is enabling respective post-war generations effectively to relive their youth«. A similar view is expressed by Karen Brooks (2003), who turns to Jacques Peretti's (1998) argument that in consuming the image of »youth«, »adolescents« are artificially recapturing a state of youthfulness. In referring to this process as »cultural necrophilia« (Peretti, cited in Brooks 2003: 4), Peretti highlights nostalgia as central to an understanding of adult preoccupation with youth.

In relation to the above views, whilst I appreciate nostalgia might be important in why adults continue to be attracted to a certain musical genre, I am not convinced that this alone accounts for continued commitment to the subculture built around that music. Related to this, whilst I welcome the growing acceptance with which adults engage with popular music, I take issue with them being portrayed as simply consumers and not subcultural participants. On this point, relatively recent work by Bennett (2006: 226) is useful for recognising that ageing individuals remain committed to »punk rock« because they see punk as »a set of beliefs and practices«. Unfortunately, by concentrating on the musical aspect of punk (illustrated by the sub-title of his article: »The Continuing Significance of *Punk Rock* for an Older Generation of *Fans*« [my emphasis]), Bennett does not fully explore how the values and beliefs attached to this music impact on the daily lives of those involved in its subculture.

Before addressing these gaps with reference to my own research, the paper will outline the methodology.

Methodology

The findings discussed in this paper are taken from a wider research project that involved survey responses from 205 individuals, and semi-structured interviews with 46 current and five ex-participants involved with British underground punk. The survey was distributed nationally in four ways: at gigs, by post, by email, and webpage. However, most of those distributed in person were limited to the north-west, north-east, and the midlands. Conveni-

ence and snowballing sampling methods were used for both the survey and interviews. Twenty survey respondents took part in follow-up interviews. I attempted to select individuals who varied in their stage of involvement in punk. The sample ranged in age from 14 to 50 and mostly comprised white males.

Interviews were conducted face-to-face, via email and, in one instance, by post. The former took place at gigs, in public houses and (in some circumstances) in the homes of those interviewed. They were recorded using a Dictaphone and were later transcribed. To protect the identity of those who took part in the research, each participant was assigned a code and, in some cases, a pseudonym.

Why Individuals Remain Involved in British Underground Punk Subculture

Those individuals this paper is concerned with were aged thirty to fifty-years-old and had been involved with the subculture for an average of twenty-two years.³ These findings alone indicate that involvement with a subculture can continue well beyond adolescence and thus challenges the idea of involvement as temporary and superficial. On the contrary, established participants tended to regard the subculture in lasting terms, describing it as a »way of life« and a »lifestyle«. The importance of the subculture was emphasised by a male participant with twenty-two years involvement: »Punk is not just image or music, it is also an attitude and a way of life« (P32r125, age 38). It was discovered that punk became a way of life through a gradual process, whereby its music, style, values and beliefs were not only adopted, but became part of the everyday lives of its participants. For many of its participants, then, punk is not simply a form of music or style of dress: it is these things and more. This explains why reasons for remaining involved with the subculture were usually found to be multiple and interrelated. By turning to these components, then, I will suggest in what ways they motivate older individuals to persist with their involvement. First, I will turn to music.

3 Findings show that such respondents had been involved with the subculture from six to twenty-eight years. Only two had been involved for less than twelve years: one for six and the other eight years. This finding, therefore, suggests that it was unusual for those aged thirty and above to have been involved for less than twelve years.

Music

It might be seen as stating the obvious to say that some participants believe that the music is the essence of punk; but what precisely is it about the music that sustains participants' interest? My research would suggest that there are three key factors: first, the particular style of the music and, linked to this, its diversity. Second, there are the underlying DIY principles which inform the way underground punk music is accessed, performed, produced and consumed. Lastly the evidence indicates that nostalgia and familiarity play a role in maintaining an interest in punk music. Each of these motivating factors is considered below.

Musical Style and Diversity

As expected, some participants continue their commitment with the subculture because they »love the music« (R95), finding it »exciting and full of energy« (R160). Additionally, some said they like the variation that punk music offers (for example old-school, anarcho, hardcore, and ska punk), which perhaps indicates that its diversity prevents punk music becoming repetitive or boring. (This said, some individuals expressed their preference for just one style of punk music). Despite the diversity, punk music was seen as unified in its energy by using simple (i.e. three-chord based) songs played at a fast tempo. Most punk music also has an unrefined or »raw« sound, often enhanced by distorted guitar. The vocal style of punk is typically angry, though, like the tempo and distortion, the intensity depends on the particular style; for example, hardcore is played extremely fast, has a heavy metal influenced guitar sound and screamed vocals, which suggests a high level of anger and energy. The former quality can be linked to the subculture's values and beliefs (see below) as expressed in the lyrics. »Energy« is obviously connected with this, giving the anger a passionate edge, which is especially evident at a live performance, where music might also provide a release for both audience member and, as we shall see below, the performer. This was illustrated by a thirty-one-year-old female who depicted »that feeling of seeing a live [hardcore punk] band, who play the kind of music I like with the raw passion and energy« as »a total catharsis« (P16).

While participants clearly felt that recorded music had its place in punk subculture, live music was fundamental. In my survey, frequenting gigs was found to be the most popular subcultural activity amongst all those aged

thirty and above. One reason for this is that entry is inexpensive (sometimes non-existent), thus making punk an especially accessible form of music. In addition to seeing bands perform, live music events were also considered important places for buying and selling recorded music and related merchandise (such as band T-shirts, badges and patches), and for obtaining and distributing political information. Buying merchandise from underground distributors was the second most popular subcultural activity amongst older survey respondents; three-quarters (78 per cent) of those aged thirty and above said they were involved in it. While this finding indicates that consumption is important to older individuals, another finding shows that only one-quarter (21 per cent) of these individuals were involved in purely consumer-related subcultural activities.⁴

Being in a Band

As mentioned above, my research found accessibility important to punk's attraction. Bearing in mind the survey targeted individuals who actively participated in the subculture, it is not surprising that most survey respondents (64 per cent) aged thirty and above, were in a punk band. Of these, only two limited their involvement to playing in a band; in other words, hardly any remained uncommitted to the subculture beyond their role as a band member, and this was illustrated by their being involved with the subculture in other ways (by being involved I mean such things as organising and frequenting gigs, buying merchandise, or running a distribution).

For the great majority of older individuals, being in a punk band provided them with a sense of fulfillment on various levels. Having control over creativity (of which one aspect was the opportunity to promote specific political and ethical viewpoints) was found to be of utmost importance, as illustrated by Ade, a thirty-nine-year-old male participant:

»Any money made from [the band merchandise] goes back into the next band project, [...] we tend to do benefit gigs, money's never been a concern. [...] Putting a point across not being part of the mainstream and meeting like minded people is its own reward.«

Another way that being in a band was fulfilling was that it provided the opportunity to travel to other parts of the UK, and sometimes outside. This is illustrated further by a thirty-eight-year-old male participant, who explained that such experience provided him with an insight into »how different scenes are handled in different countries« (R108). Thus, that expe-

4 Consumer-related activities include frequenting gigs and buying merchandise.

periences are shared globally indicates the full extent of the punk community. In addition, band members tended to consider the subculture's social network (and the mutual aid this entailed) as imperative to sustaining its longevity.

DIY Music-making

The ways that DIY principles provide punk performers with a sense of autonomy has already been mentioned, but now I would specifically like to examine why this was found to be important in explaining why older individuals remained committed to the subculture. Participants frequently used the term ›honest‹ to describe the musical aspect of the subculture; I therefore asked one individual what he meant by punk being honest. He replied, »since '76 the punk bands (well most of 'em) have echoed views/sentiments in songs that Joe Public has felt but not been able to express« (P9r147, male, age 36). He thus sees the music as expressing the everyday experiences and situations of the audience, strengthening the idea of equality between performers and audience. A further sense of how DIY principles are central to punk music retaining a level of autonomy is illustrated by the following comment: »We keep this scene going without any need for the music industry. This is *our* scene not money making people with no interest in us« (R43, male, age 38 [respondent's emphasis]).

Conveyed in this comment is the notion of human agency; in other words, that the subculture should be managed by its participants, which follows the popular punk slogan »punk belongs to the punx,⁵ not businessmen!« Behind this is the belief that those who are involved respect the subculture and are, therefore, less likely to exploit it. This explains why bands that have raised the profile of punk in the mainstream are castigated for »selling-out«.⁶

Nostalgia

Not all those involved in the subculture reject more commercial punk bands, though; some have followed certain bands since their youth and see no reason to stop. Added to this some participants frequented larger-scale,

5 This deliberate misspelling of the plural of punk is typically used by those involved in the subculture.

6 This is illustrated by one individual who, whilst recognising that former underground punk band Green Day had maintained a political edge, added: »even their rebellion is a product-like form, like Coca Cola« (P28, male, age 37).

more commercially orientated punk festivals such as Rebellion (formerly known as Holidays-in-the-Sun (H.I.T.S), and Wasted) and Feeding of the Five Thousand,⁷ where nostalgia is clearly at the fore.⁸

As survey responses tended to relate directly to the example of Wasted⁹ festivals (given in my questionnaire), particular attention has been paid to these. My investigation reveals that individuals typically saw these festivals as »great fun though not in the true spirit of punk« (R79, male, age 33). Participants considered such events as not »true« to punk because they are »too commercialised [...] nothing different to the music biz we're often so critical of« (R8, age 37). Another individual considered such festivals enjoyable, »if you don't take it too seriously« (R15, age 30). The view that Wasted is not to be taken seriously is shared by two other participants. The first said: »I appreciate them for what they are. It is a chance to see bands that don't get out much or missed the first time around« (R23, age 37); the second said: »Good social event if nothing else« (R165, age 30). The positive view, then, was that the festivals provided individuals with a fun weekend where they had an opportunity to see old punk bands again, or for the first time because they were too young or not even born.¹⁰ Despite clearly enjoying Wasted, participants typically saw the commercial element of such festivals and their focus on the past, as being distinct from contemporary underground punk subculture. Connected to this, findings indicate that while nostalgia helps to explain why individuals maintain an interest in punk music, there is no reason to suggest that it is sufficient reason to account for why individuals remain involved in underground punk subculture.

A Sense of Belonging: »Family« and »Friendships«

As stated above, the gig was the most popular activity engaged in by those who participated in the subculture. In this respect punk is not dissimilar to the goths, for whom, as Paul Hodkinson (2002: 85) notes, »there is little

7 This festival is held in London annually. It is less established than Rebellion, but is on a similar commercial scale. It hosts mainly past, and some present, anarcho punk bands.

8 In fact the first H.I.T.S festival, held in Blackpool in 1996, was called Nostalgia.

9 The main Wasted weekend event was held in the sea-side towns of Morecambe and Blackpool, in the North-West of England.

10 This opportunity was extended to overseas visitors who were considered as disadvantaged because UK punk bands would be likely to perform more UK dates than those overseas.

doubt that [...] the most important practical activities were going out to events and socializing with other members of the subculture«. On this level, then, the punk social gathering functions as a space where participants, who have a shared taste in music, can socialise and have fun. But, there is frequently a more meaningful dimension to such interaction through friendships and a sense of social cohesion, as these two participants attest:

»Most of my friends are in the punk scene and we all meet up at gigs, like a big *family*« (R96, male, age 39 [my emphasis]).

»It's where I feel most at *home* and where I feel I have things in common with those around me« (R15, male, age 30 [my emphasis]).

The way that the culture is described here, using domestic terms like »family« and »home«, warrants attention. First, feeling at home, and the sense of familiarity this might promote, was typically given by older individuals for their continued involvement with the subculture. In addition, they frequently used emotive terms such as »love« and »passion« to describe their feelings towards punk. A sense of pride and respect for the subculture was also expressed:

»I've been a punk for 25 years [...] I'm fucking proud to be a punk and I always will be (even if I'm too bald to grow spiky hair these days!)« (R43, male, age 38).

»I can't really leave it [punk] alone because it seems to trigger a chemical in my head that just makes me feel good. I meet some great people in the scene who are equally passionate and that will do for me. Also if I can contribute to keeping punk real and enthusiastic then I really believe I am achieving something« (P40, male, age 41).

This comment, by a gig organiser, indicates the importance of socialising with like-minded individuals. It also shows that a sense of achievement is gained through contributing to the subculture, and connected to the phrase »keeping punk real« points towards the DIY aspect of the culture.

The sense of camaraderie between participants was frequently conveyed by older individuals for whom the sense of »family« and »love« was also important. Thus, a thirty-seven-year-old male participant explained how he felt a »sense of belonging to a huge extended family where I am respected. I doubt I would find this in so-called ›normal‹ society« (R149). Participants tended to see themselves as different because of their appearance and values. One participant explained that this created a sense of »camaraderie« between participants, whom he described as »a collection of freaks« (P1r38). Another participant, likewise, described the subculture as »a safety net for the social misfit« (P40). This corresponds with Daniel

Wolf's observation that the bikers in his study needed a »collective consciousness to stabilize their convictions and to insulate themselves from the negative stereotypes and prejudices that come from the citizen or ›straight society« (Wolf 1991: 36).

Identity

Emphasised above is the importance that those involved in punk subculture place on being with like-minded individuals who not only share the same musical taste and appearance, but also basic values. Connected to a sense of belonging, then, is a notion of collective identity and solidarity; these are features which Michel Maffesoli (1996) recognises as vital to the emotional communities that form the basis of postmodern or ›neo-tribes«. Moreover, the importance that participants placed on certain values and beliefs fits with the idea that such communities are »often moral communities«, as Kevin Hetherington (1998: 63) puts it: »People want to belong, they want to have some way of showing their empathy with like-minded people; they want a form of solidarity based on shared ethical and aesthetic values«. The importance of shared values and beliefs will be stressed later, but here I will concentrate on the issue of identity.

My investigation shows that some individuals were eager to establish their identity as being entirely punk. To illustrate this, I will draw attention to two male participants who gave similar analogies to describe their identity. The first said, »If you cut me in half I'll have punk rock written round my belly. [...] like a stick of [sea-side] rock« (P1r38). The second said, »If you cut me I bleed safety pins« (R59). More generally, though, individuals recognised the multi-faceted nature of identity and saw punk as only one part. As, Kim, aged 31, a female with nineteen years' involvement explained:

»Punk is part of me but I am not hundred per cent punk because I'm so many other things; like I'm an artist and I listen to other types of music. And I've got a lot of links to other philosophy I'm into; paganism and stuff like that.«

Similarly, Andy, a 30+ male with twelve years involvement, commented:

»I'd say I like to think of myself as an, er, an activist punk really, not just punk. [...] I don't go to gigs to get pissed up. I go to gigs to meet people and find out about bands, political stuff, y'know anti-fascism, whatever.«

This comment indicates that individuals attached different meanings to punk. In this instance, Andy connects punk with political activism and sees

gigs as spaces where this aspect could be expressed. This is emphasised in the way that he clearly dissociates himself from those who he sees as purely interested in the enjoyable aspect of gigs, especially consuming alcohol. Not only does this emphasise the different meanings participants attach to punk, but also in how such meanings divide participants.

Interestingly, my research shows that whilst some individuals expressed a sense of pride in identifying themselves as punk, there was sometimes reluctance to admit to being a punk to outsiders. For example, Kim, mentioned above, explained how she would ›cringe‹ when admitting to curious work colleagues that she was a punk:

»If you say punk they think Sid Vicious. [...] They don't understand any of the music, [...] anything to do with the DIY scene or the politics. You say punk [...] and they go, ›Oh yeah, you spit at people then!‹«

As this example shows, the negative media stereotype influences how outsiders perceive punk.¹¹ This is not to say that the punk stereotype of being concerned about having a punk appearance, displaying drug and alcohol induced nihilistic behaviour does not exist, because it does.¹² However, as the above evidence shows, some participants clearly distanced themselves from this image.

Other Subcultural Affiliations

My research suggests that those who participate in punk tend to listen to other styles of music and often move into other subcultural environments, including skinhead, goth, metal, the free-party scene and techno; however, despite taking account of involvement with other subcultures those who identified themselves as punk saw themselves as such even when in another subcultural environment. Here, for example, is Ben, a forty-year-old who had participated in punk for twenty-seven years:

M: Do you identify yourself as a punk?

B: Yeah, completely.

M: Do you like other styles of music?

B: [...] I like indie and I like goth.

11 I should point out that punk music and its subculture are not necessarily viewed in this way by academics (cf. Gosling 2004).

12 As with many other music cultures, alcohol and drugs are common at punk social gatherings (getting ›wasted‹ is so commonplace in punk that the term is the title of the festivals mentioned above). However, whereas most individuals seem to exhibit a degree of control, some appear to deliberately express anti-social, violent behaviour because they consider this fits with the punk image.

M: If you go to, say a goth event. [...] Do you still identify yourself as a punk?

B: Yeah, I do, yeah.

M: Or do you change your identity to goth?

B: No. I'm a punk. I'm a punk.

So, while individuals might cross into the spaces of other subcultures this does not necessarily mean they develop a multiple subcultural identity as, for example, punk-goth. Ben's affiliation with goth was based purely on musical taste, whereas his affiliation with punk was seen as being much deeper.

Core Values and Beliefs

While the social and pleasurable aspects of punk are shown to be vital in explaining why many older individuals continue to be involved, this investigation suggests that punk's more meaningful aspects, its »ideals« (R9), »ethics« (R69) and »politics« (R139 and R193), are paramount. I have already illustrated the value that participants place on the DIY aspect of punk, but I should point out that the subculture's other core values and beliefs include an anti-establishment viewpoint, and a commitment to human equality, animal rights, and environmental concerns. I should also point out that such principles are not, of course, exclusive to punk, which is why some, such as George McKay (1996), regard punk as part of a long tradition of »cultures of resistance«. I begin this section, then, by asking about the ways in which the subculture's core values and beliefs motivate older individuals to remain committed to punk.

My findings suggest that older individuals believe the integrity of the subculture is maintained by their commitment to particular values and beliefs. Participants typically said they held certain views prior to getting involved in punk and being involved with the subculture had given them a deeper understanding: »I still hold the same fundamental beliefs I've had for many years and punk forms a major part of those beliefs« (R60, male, age 37). Thus, as was shown above, they felt at home in punk, because they were among like-minded others, like a family. In addition, some considered the subculture's value system as the necessary basis on which they could continue to challenge societal conventions.

Interviews showed that the subculture's values and beliefs also often influenced participants' general consumption and child-rearing practices. For example, Ade, the thirty-nine-year-old mentioned earlier, and his former punk partner would not buy their children footwear that had been manufac-

tured using child-labour. They had also taught their children to have compassion for animals and had raised them vegetarian. Indeed, it was common for vegetarian or vegan participants to raise their children to have the same convictions. The seriousness with which some took their values and beliefs amplifies the earlier comment about punk being more a way of life than »just image or music« (P32r125).

I have already indicated the value participants placed on the DIY aspect of punk music, but I will now broaden the discussion to show how this ethos can be seen in all aspects of punk culture. The importance that most participants placed on the DIY aspect of punk cannot be stressed enough; this aspect was seen as the epitome of the culture because it gave punk its sense of autonomy and resistance. It was also, as Mark, aged forty plus, an established male participant, said, one of »the main things [sic] to come out of punk [...] and that continues to this day«. This comment adds weight to my broader argument that the DIY ethos is central to understanding why punk has continued. Mark further explained:

»Anyone can still form a band, anyone can start a website, anyone can put on shows, anyone can use the internet to get in touch on a world wide scale outside the entertainment industries idea of what we should listen to or what we should watch and this still really thrills me and still really inspires me.«

The enthusiasm for the DIY ethos expressed here was typical. Participants frequently indicated how the subculture promoted creativity through this ethos.

A major part of the DIY ethos is that it also gives those involved a sense of being part of a collective. This was a particularly important aspect for forty-year-old Rob:

»There is a generous, caring thing going on. The whole process of releasing music, producing fanzines and so on involves the creation of relationships and friendships. I do it because it's caring, ethical. People have been nice to me and I want to be nice back and help people out as much as I can.«

This comment highlights some of the key points raised so far in this paper; in particular the emphasis on mutual aid. It shows how the musical and social aspects of punk intersect in its underlying philosophy. In other words, for older participants punk is »a way of thinking« (R81, male, age 40) that affects their daily lives.

So far, I have identified the key reasons why adults remain involved in punk subculture. In the next part of the paper, I will consider what impact other commitments might have on involvement, and how subcultural involvement is maintained.

How Subcultural Participants Negotiate Their other Responsibilities

I begin this section by drawing attention to the slogan in the title of this paper, which is part of a T-shirt design that depicts a cartoon caricature of an ageing male punk. I assume the designer¹³ to have been inspired by the ageing punk population and intended it to be a humorous reflection of the spatial difference, as noted by Bennett (2006), between older and younger individuals on the dance floor at punk gigs.¹⁴ However, it might also imply that having other commitments forces older punks to »stand back« from subcultural activities. On this point, my investigation shows that participation typically decreases as other commitments, such as children and work, take priority. In fact, my survey shows that having young children is the most common reason for a decline in subcultural involvement. The time and financial constraints imposed by employment, having a mortgage and children meant that participation was sometimes compromised to the extent that some took a break from the subculture, as was the case with a thirty-nine-year-old who said, »due to other commitments (children) I dropped out and just attended occasional gigs« (R67). On this point, I follow Linda Andes (1999) who discovered that the punks in her study experienced »ebbs and flows« in their involvement, depending on what other options and commitments they had.

Children

My research shows that those older participants who managed to »juggle« parental responsibilities with subcultural involvement did so in various ways. For instance, where possible, some parents took their children with them to punk gatherings, such as festivals and punx picnics.¹⁵ More usually, though, just like other parents, those involved in the subculture relied upon informal support networks when they attended gigs, rehearsed or, in one

13 The designer could not be sourced.

14 In contrast to Bennett, my observations found it was not unusual to see older punks occupying the same space on the dance floor as younger ones.

15 These gatherings are held during the summer months in public parks in towns and cities throughout the UK. They typically involve punks engaging in alcohol consumption, eating, socializing, and listening to recorded (sometimes live) punk music.

case, toured with their band. As Chloe, aged 26, the wife of Ade, explained,¹⁶

»we are not able to do any sort of mini tours [...]. We have been asked to play Czech Republic, but we can only do 2 or 3 days because we don't want to leave the little ones for any longer, especially since mine and [Ade's] son would have both parents absent. I don't think it is a major problem [...]; we all work around our parental responsibilities, the way I see it, is that family comes first.«

This comment supports what has been said elsewhere about parental responsibilities taking priority, despite the importance of subcultural activities. On the whole, then, parents seemed to accept the need to compromise on the level of involvement with the subculture; at least until their children were older.

Another way that parents, with young children, maintained contact (albeit virtual) with the subculture was through the World Wide Web. I discovered two mothers, each with a young child, relied heavily on the internet. One described her »getting e-mail« as »an attempt to readdress some balance« in her restricted involvement (R63, age 39). The second, Bex, had become involved with »punk rock craft« via the internet,¹⁷ which had led to her broadening her UK and American punk contacts. While I found the internet was also important to male punks, the examples here might indicate that this is more so where females with young children are concerned. This may be particularly true, since my research shows that female subcultural participation is affected for longer periods than males due to the practical implications of pregnancy and breast-feeding. It was also usual for females to be responsible for children where relationships had ended.¹⁸ It is possible, then, that these factors may contribute to why Bennett (2006) noticed a complete absence of older punk women at gigs (though, I should mention that this was not my experience).

16 Although under the age of thirty, I have included evidence from Chloe because the remaining band members (one of whom was her husband) were over thirty.

17 Bex informed me that the activity originated in the United States and was heavily influenced by the DIY ethic of punk subculture. Punk crafters apply the DIY, non-profit making approach of punk, to the creation of clothing, artwork, books and toys, which are then swapped at punk craft fairs. Besides emphasising the importance of the DIY ethos, the links between this and the music are further enhanced in that some of these punk crafters have made their track listings available for others.

18 This said, my research identified two male punks who were single parents.

Work

A survey finding shows that most (81 per cent) of those aged thirty and above, were in employment. Although the survey did not ask respondents to specify their job, punks I spoke to were employed in a variety of positions in both public and private sectors (including government agencies). There was also a self-employed tattooist, a body-piercist, and a small scale punk clothing designer and manufacturer. Punk's rejection of conformity, part of which involved being employed in ›the system‹, clearly highlights an obvious tension. Some individuals themselves recognised this, but most accepted work as a necessary aspect of their lives.

Perhaps a more obvious question for employed punks concerns what they do about their appearance (where this applies, of course).¹⁹ Unless individuals have a job where this does not matter, or in some cases might even be welcomed (as with tattooing, piercing, or alternative clothing sales), then compromising one's appearance was usual²⁰ – though not without exception, as the case of Stephan Oates, demonstrates. He was a thirty-five-year-old punk who, in 2002, was suspended from his warehouse job because his hairstyle was ›too wacky‹ (Anon. 2002: 1).²¹ (The company informed Stephan that ›it is crucial that we present the right image‹, and clearly they did not see his punk hairstyle as fitting with this. Making a stance, Stephan protested: ›My eccentric hairstyle is a part of me – it's not a phase I'm going through. I'm 35 years old and I've been coming to work like this for 12 years. I have to express my individuality‹ (ibid.: 2). This shows how style can be used not only to defy conventions, but also has deeper connotations, to do with an individual's struggle for identity (Roseneil/ Seymour 1999) and civil liberty.

19 It is important to recognise that, regardless of age, some participants choose not to have a ›punk‹ appearance.

20 It was often the case that male punks were forced to compromise on their hairstyle due to them balding. In such cases, keeping the hair very short or shaving it off completely was usual. It was also the case, as Bennett (2006: 225) notes, that some older individuals opted for a ›low maintenance‹ punk hairstyle because it was less time-consuming.

21 Stephan's hair was spiky and dyed blond with black streaks.

Advantages of Being an Ageing Participant

So far this paper has considered only the complications of being an older participant in punk subculture, but, as Bennett (2006) notes, there are also positive aspects. I shall now consider these in relation to my research.

To begin with, those with childcare responsibilities frequently increased their level of involvement with the subculture when their children were older.²² Further, many older participants said they had more money than when they were younger, and so could afford to attend more punk gatherings, including those further afield. As one put it, »[I] can do a lot more because I earn more money and I have the means and resources to do other things apart from just being in a band and buying records« (R125, male, 37 years). Older participants also made comments about their time management, like this thirty-three-year-old male: »I can organise my time a lot better now that I am older« (R83). Of course there is more to it than a matter of skill. It is coupled with a developed knowledge of the structure of the subculture and its politics, and, for some, an experience of being involved with subcultural activities.

Some individuals draw on this resource to offer practical advice and assistance to other, often younger, less experienced participants. Others used the resource to continue, or begin for the first time, to engage in the organisational aspect of punk culture. In fact, my survey shows that older participants were more active in all organisational and musical aspects of punk subculture, including the organization of gigs (62 per cent), and being in a band (64 per cent). Older individuals also tended to be more involved in other music related activities, including the running of record labels, sound engineering and, owning a recording studio. Some of these individuals commented on how experience made them confident in their ability to engage in such activities; this is indicated by the following comment: »The older I get the more experience I have and the more I have to contribute« (R172, male, 38 years).

Further, such individuals expressed a sense of satisfaction from providing practical advice and assistance to the less experienced. Some also said such involvement had not only given them a sense of personal achievement but also a more altruistic sense of satisfaction, knowing that it would contribute to punk's longevity.

22 In fact, it was not uncommon for older children of punks to become participants themselves.

Another positive aspect where ageing seemed to benefit participants was in the general admiration they received from their younger, less experienced counterparts. Central to this is an awareness of the accumulated knowledge and experience gained through long participation, and, importantly, the maintenance of unconventional ideals (what Thornton (1995) would describe as having »subcultural capital«). As one young female participant said: »I respect them. I admire them. You hope that you'll be exactly the same and that you're ethics and morals stay as theirs has [sic]« (P31, age 15). Sustained commitment, then, can place the individual in a position of expertise and influence; and perhaps contributes to their reaching a »forefather« status (Bennett 2006: 228). Further, as mentioned above, the willingness to pass on knowledge and experience to younger, less experienced participants was often remarked upon by older participants, who saw this as essential to the subculture's continuity.

Conclusion

This paper has argued that, while musical taste and nostalgia accounted for a continued interest in punk music, they themselves were not sufficient factors in explaining commitment to the subculture. To explain individuals' continued involvement, notions such as belonging and identity, as well as holding particular values and beliefs (especially the DIY ethos), appear to be significant. The paper has also indicated that while having other commitments often means that subcultural involvement is compromised, this doesn't necessarily mean that disengagement from the subculture is inevitable. In fact, participants' efforts to negotiate ways of continuing their involvement demonstrate how significant the subculture is to them. This is further substantiated by ageing participants utilising their knowledge and experience to contribute to the subculture's longevity. Importantly, contrary to the slogan in the title of this paper, this finding suggests that older punks do not always stand at the back!

References

- Andes, Linda (1999). »Growing up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture.« In: *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Ed. by Jonathan S. Epstein. Oxford: Blackwell, pp. 212-231.
- Anon. (2002). »Haircut's Not all White with Bosses«. In: *The Sentinel*, April 18, pp.1-2.
- Bennett, Andy (2001). »Whose Generation? Youth, Music and Nostalgia.« In: *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press, pp. 152-162.
- Bennett, Andy (2006). »Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans.« In: *Sociology* 40 (2), pp. 219-235.
- Bennett, Andy / Peterson, Richard A. (eds.) (2004). *Music Scenes. Local, Trans-local, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Brake, Mike (1980). *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge.
- Brooks, Karen (2003). »Nothing Sells like Teen Spirit: The Commodification of Youth Culture«. In: *Youth Cultures. Texts, Images and Identities*. Ed. by Kerry Mallan and Sharyn Pearce. Westport: Praeger, pp 1-16.
- Featherstone, Mike / Hepworth, Mike (1991). »The Mask of Ageing and the Post-modern Life Course.« In: *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Ed. by Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner. London: Sage, pp. 371-389.
- Gosling, Tim (2004). »»Not For Sale«:The Underground Network of Anarcho-Punk.« In: *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Ed. by Andy Bennett and Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 168-183.
- Hesmondhalgh, David (2005). »Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.« In: *Journal of Youth Studies* 8 (1). London: Routledge, pp. 21-40.
- Hetherington, Kevin (1998). *Expressions of Identity: Space, Performance, Politics*. London: Sage.
- Hodkinson, Paul (2002). *Goth. Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Maffesoli, Michel (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Miles, Stephen (1998). *Consumerism as a Way of Life*. London: Sage.
- McKay, George (1996). *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*. London: Verso.
- O'Hara, Craig (1995). *The Philosophy of Punk: More than Noise!!* Scotland: AK Press.
- Redhead, Steve (1990). *The End-of-the-Century Party. Youth and Pop Towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Roseneil, Sasha / Seymour, Julie (1999). »Practising Identities: Power and Resistance.« In: *Practising Identities: Power and Resistance*. Ed. by Sasha Roseneil and Julie Seymour. London: Macmillan, pp. 1-10.
- Thornton, Sarah (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Wolf, Daniel R. (1991). *The Rebels: A Brotherhood of Outlaw Bikers*. Toronto: University of Toronto Press.

DRAMATURGIEN DER UNSTERBLICHKEIT: WIE MEDIEN UND UNTERHALTUNGSINDUSTRIE ELVIS PRESLEY INSZENIER(T)EN

Wolfgang Rumpf

In einer Wunschsendung bei Radio Bremen (*Grüße und Musik*, täglich von 18-20 Uhr im Oldieformat RB1) bat kürzlich der Bewohner eines Seniorenheims um »Whole Lotta Love« von Led Zeppelin. Einige Wochen später wählte ein Herr mit greiser, brüchiger Stimme »La Paloma Blanca« von der George Baker Selection, um »die besten Wünsche für das aufmerksame Personal im Stift« zu übermitteln. Ist die Popkultur schon im Seniorenheim präsent? Andererseits auch wieder nicht: Auf Wohnmobilen der Luxusklasse, in denen sich rüstige Alt-Hippies ihren On the Road-Traum von Freiheit, Unabhängigkeit und Abenteuer zu bewahren suchen, findet sich gerne der Schriftzug »Forever Young«.

Von Plakatwänden lächeln unablässig ausgesprochen betagte Stars der Soul- und Popszene, die einem Jungbrunnen entstiegen scheinen. Da versucht uns eine ca. 30-jährige sexy Tina Turner (kurz vor ihrem 70. Geburtstag) zu verführen und trägt klischeegetreu wie eh und je ihren viel versprechenden Minirock, mit dem sie schon anno 1972 beim dampfigen »Nutbush City Limits« die Phantasien anregte. Oder das völlig faltenfreie 25-jährige Gesicht von Mireille Mathieu (heute 62) wirbt für das bevorstehende Konzert in der Stadthalle. Keine Furchen um die Augen, kein Fältchen am Mund – De-Aging in der Popkultur.

De-aged und durchaus rüstig auf der einen, seniorentauglich auf der anderen Seite, so ergeht es im Besonderen dem 1977 verstorbenen King of Rock'n'Roll Elvis Presley, der durch seine Medienpräsenz immer noch so wirkt, als sei er nicht schon über 30 Jahre tot. Regelmäßig begegnen wir der Presley-Figur (vorzugsweise der jung gebliebenen) in der Werbung, in Spielfilmen und auf dokumentierenden DVDs. Hit-Compilations und posthume

Remix-Singles erreichen sogar Spitzenpositionen in den Charts. Der in den 1950ern von den Medien noch heftig bekämpfte und als durch »Hüftgezitter« auffällig gewordene »Verführer« junger Mädchen Beschimpfte wird heute in den bürgerlichen Feuilletons gewürdigt, seine Musik im US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf eingesetzt. Schon einige Jahre vor dem gegenwärtig zu beobachtenden Presley-Vermarktungs-Revival stilisierte der Kunsttheoretiker Klaus Theweleit (1994: 220) Presley zum »Hydrakopf einer Kunstbewegung«. Die gesellschafts- und sozialkritischen Utopien vieler US-amerikanischer Studenten, die in Berkeley freie Liebe predigten oder in Haight-Ashbury Kommunen gründeten, waren, so Theweleit, dem »rotierenden Becken von Elvis« entsprungen (ebd.). Presley, so die Lesart posthumer Stilisierungen in Presse und Kulturtheorie, wurde in eine bedeutende Figur der Kulturgeschichte überführt. Diese »Unsterblichkeitsdramaturgie« vollzog sich in drei Stufen, die im Folgenden nachgezeichnet und mit Beispielen illustrierten werden sollen. Zu drei Zeitpunkten – 1958, 1977 und 2007 – werden vollkommen disparate Rezeptionsweisen sichtbar, sind konträre kulturell-gesellschaftliche Signale zu empfangen.

I. Die 1950er Jahre – Verteufelung, Abwehr vs. Vermarktung

In die konservative Welt der späten 1950er bricht Presley zunächst in den USA, danach in Europa mit aller Wucht ein wie eine Figur vom anderen Stern. Er ist Anfang 20, sexy, charmant, ein verführerischer Typ, der angeblich nicht singen kann und dennoch die etablierten, spießig wirkenden Crooner, die das Musikbusiness beherrschen (Frank Sinatra, Bing Crosby, Liberace, Johnny Ray), mit seinem exzessiven Tanzstil plus der Explosivität eines »Jailhouse Rock« mit Augenaufschlag und Hüftschwung lässig und kompromisslos an die Wand spielt. Eine Generation von Teenagern verbindet sich mit ihm, die Erwachsenen lehnen diesen Störenfried der öffentlichen Ordnung und Moral genauso vehement ab. Nach ersten (in den Medien oft dramatisierten) Ausschreitungen und angeblichen Hysterien bei und nach Presley-Auftritten stehen Öffentlichkeit und Medien unter Schock. Elvis wird als Verführer der Jugend verteufelt, die Plattenbranche, der es weniger um Moral als um Profit geht, wittert genau da die Marktlücke: Endlich ein Weißer, der singt wie ein Schwarzer – und der vermarktbar sein könnte.

1956-58 wird Presley von RCA zum Star aufgebaut, während er parallel dazu von der Presse als ungebildet-einfältiger, sexualisierender, Hysterie erzeugender und Gewalt provozierender Verführer der Jugend abqualifiziert

und denunziert wird (vgl. Rumpf 2004). Kein Zweifel besteht indes darüber, dass Presley als erotisierender Vortänzer eines gesellschaftlichen Wandels in Stil, Geschmack und Musik fungiert. Der Slogan der Werbebranche »Sex sells« zieht einerseits, während besorgte Journalisten, Moralisten und Pädagogen radikale Gegenpositionen beziehen und Sitten- und Kulturverfall beklagen. In dieser heißen Gemengelage wird Presley zum Idol. Es wird viel geschrieben, kolportiert und gelästert, in der Boulevardpresse ebenso wie erstaunlicherweise in seriösen Blättern. Das amerikanische Fernsehen, das auf Stars der populären Unterhaltung setzt, zeigt ihn bald nur noch als Brustbild, seine wirkungsvoll und eindeutig sexuell in Szene gesetzten Beckenbewegungen und Hüftschwünge der Live-Shows werden den Fans vorenthalten. Gerade dieses Tabu und die erotische Versprechung, die dahinter steckt, regt die (weiblichen) Schwärmer besonders an, die männlichen Fans begeistern sich auf ihre Weise: Sie kaufen sich Lederjacken, T-Shirts und Pomade, ein Motorrad, um gefährlich, männlich und potent zu wirken wie ihre rebellischen Vorbilder, die bei den sogenannten Halbstarren der westlichen Welt zu dieser Zeit Presley, Marlon Brando oder (in der sensiblen, intellektuellen Variante) James Dean heißen. Rainer Eisfeld bringt die Verknüpfung von Jugend, Pop und Erotik mit dem Lebensgefühl der späten 1950er auf den Punkt, indem er eine typische Zeitungsmeldung zitiert: »Presley singt wie Marilyn Monroe geht« (Eisfeld 1999: 61).

Die öffentliche Verteufelung Presleys ist also Konsens im konservativ ausgerichteten Weltbild der 1950er, auch seriöse, bildungsbürgerliche Medien in Deutschland wie *Spiegel*, *Stern* und *FAZ* schließen sich der aus den USA importierten Meinungsmache an. Dennoch wagt es der *Spiegel* (Anon. 1956) unter der Überschrift »Von Dixieland nach Kinseyland, Rock'n'Roll-Singer Elvis Presley (siehe »Schlager«)« eine erste Titelstory über Presley zu veröffentlichen. Presleys Konterfei auf dem Titelblatt zeigt einen jungen Mann mit schwarzer Haartolle, laszivem Blick und wie zum Kuss geöffneten Lippen. Umrahmt wird der Artikel im Heft von vorweihnachtlichen Werbeanzeigen, die von der deutschen Konsum- und Wohlstandsgesellschaft der 1950er Jahre erzählen: Werbung für Handelsgold-Zigarren, Dujardin-Weinbrand, Whisky, Champagner und Pott 54-Feuerzangenbowle. Im Blatt sind zehn Fotos zu sehen, das aufregendste gleich, zwei Drittel der Seite füllend, zu Beginn: Ein Ganzkörperfoto von Presley singend auf der Bühne, das silberne Shure-Mikrofon mit der rechten Hand samt Stativ zu sich hingezogen, mit gespreizten Beinen auf den Fußspitzen stehend. Ein äußerst dynamisches Foto, das genau das ausstrahlt, wovor sich die Sittenwächter fürchten: Jugend, Kraft, Dynamik, Energie, Erotik, Sex. Im Text wird Presley durchweg mit Negativem belegt:

»Der unfafßbare Erfolg des 21jährigen Elektrikerlehrlings, der weder fehlerfrei Gitarre spielen noch Noten lesen kann und nach eigenem Eingeständnis ein halber Analphabet ist, läßt sich auch an dem für Amerika wichtigstem Standard messen, am Einkommen. Seit Beginn des Jahres verdiente er über eine halbe Million Dollar. Er besitzt 6 Cadillacs [...], einen Mercedes 300, einen Jaguar und das schnellste Motorrad, das für Geld zu kaufen ist. [...] Tatsächlich verstößt Presleys Vortrag, den als Gesang zu bezeichnen viele Musikkritiker sich versagen, gegen die guten Sitten, die sich im Schlagergesang eingebürgert haben. [...] Was die kreischenden und heulenden Teenager [beim Konzert, W.R.] letztlich nur noch wahrnehmen, sind Presleys Zuckungen, die den Eindruck erwecken, er habe einen Presslufthammer verschluckt. [...] Presley, die sextraordinäre Persönlichkeit. [...] Wenn die Einschätzung der amerikanischen Fernsehmanager zutrifft, dann hat die ›männliche Atombombe‹ ihre ›Halbwertszeit‹ erreicht. Elvis Presley [...] ist smart genug, um zu wissen, dass die Massenhysterie, der er seine Karriere verdankt, ebenso schnell abebben kann, wie sie aufgeflackert ist. [...] Presley-Krankheit [...] Presley-Psychose [...] Presley-Fieber« (Anon. 1956, o. Seitenangabe).

Dass sich Presley weniger als Sänger denn als Verführer junger Frauen und Männer (»schiefer orgiastische Hysterie«) geriere, versucht das Magazin auf polemische Weise zu belegen. In New York habe der Korrespondent einen »Backfischauflauf« am Times Square beobachtet, der von der Randalie von »Tausenden von Halbwüchsigen« begleitet worden sei. Die Fans bezeichnet er als »Fanatiker« und rechnet sie einer »neuen Vereinigung« zu, die sich »der bedingungslosen [! W.R.] Verehrung eines neuen Gottes der Halbwüchsigen« befleißige. Tauche Presley irgendwo auf, so der *Spiegel*, sei nicht nur Hysterie zu diagnostizieren, sondern auch Gewalt im Spiel. Ein »Mob von 10000 Jugendlichen« habe angeblich ein Flugzeug gestürmt, in dem Presley gesessen habe, bei Konzerten seien »Absperrketten« nötig, »zertrümmerte Säle« seien zu beklagen.

Das Fazit des *Spiegel* lautet: Presley verfügt weder über Bildung noch über musikalische Fähigkeiten. Er verführt mittels moralisch verwerflicher Methoden und stiftet zur Gewalt an. Seine Musik setzt Energien frei, die sich in Tumult, Liebeswahn und Hysterie äußern. Sympathien jedweder Art hegt der Artikel keine, stattdessen bestimmen Skepsis, Irritation und generelle Ablehnung den Text. Rock'n'Roll ist kein Schlager, sondern etwas, für das man keine Maßstäbe hat, Rock'n'Roll bleibt eine »fremde, unerlebte Welt« (Rumpf 2004: 52). Eine Erklärung könnte sein: Aufgrund der Denkmatrix damaliger Journalisten, die noch mit Nazi-Propaganda und Krieg aufgewachsen waren, wird eine deutliche Ablehnung des Massenphänomens Rockmusik formuliert, die Vokabel »Massenhysterie« war 1956 durchaus

noch mit der Verführbarkeit und Emotionalisierung der Massen während der Nazi-Diktatur konnotiert, auch die »bedingungslose« Kapitulation (vgl. »bedingungslos« im obigen Zitat) war jüngste Geschichte. In aufklärerischer Manier wurde vor Suggestion, Fanatismus, Hysterie und Gewalt und der Unkontrollierbarkeit von Massen gewarnt. Dass Presley zwei Jahre später als GI auch noch nach Deutschland kommen würde, ahnte niemand.

Als Presley im Oktober 1958 in Bremerhaven eintrifft, beginnt eine zweite, speziell deutsche Presley-Wahrnehmung, die in der mittelhessischen Provinz für Unordnung und vermeintliches Chaos sorgt. GI Presley, der privilegiert in einer Villa in Bad Nauheim lebt und Sportwagen fährt, tritt bald klischeegegetreu als gewissenloser »Verführer« einer 16-jährigen Frankfurterin auf. Dieses Mal ist es der *Stern*, der sich an die Fersen des Stars heftet und eine harmlose Lovestory zwischen Presley und seinem jugendlichen weiblichen Fan so hindreht, dass der Star den Teenager anhimmt – und nicht etwa umgekehrt: Die *Stern*-Interpretation dient dazu, das Bild vom gefährlichen und gewissenlosen Mädchenverführer zu bestätigen. Amerikas »hüftenschwenkender Schlagerwimmerer« (Anon. 1958: 70f.) kann einfach nicht aus seiner Haut.

Der *Stern* berichtet 1959 unter der Überschrift »Schütze Presley hat gekniffen«:

»Monatelang himmelte Elvis Presley die 16jährige Frankfurterin Margrit Bürgin an: Jetzt sagt er: ›War alles nur Reklame.« [...] Als aber Elvis die blonde Margrit sah, lächelte er ihr zu – und ließ sie durch einen Freund um ihre Adresse bitten. Drei Tage später klingelte bei Margrit das Telefon. Das, wovon Millionen Mädchen nur träumen, wurde für sie Wirklichkeit: Elvis bat um ein Rendezvous [sic]. Pünktlich stand einen Tag darauf ein Taxi samt Elvis in maßgeschneiderter Ausgehuniform vor Margits Tür in Frankfurt. Die Fahrt ging nach Bad Nauheim. Elvis stellte Margit seinem Vater vor und ging dann mit ihr ins Kino« (Anon. 1959; ausführlich Rumpf 2004: 54ff.).

Mit süffisantem Unterton beschreibt der *Stern*, dass nicht ein Star und Millionär namens Presley nach Deutschland kommt, sondern ein gemeiner Soldat, von Beruf Kraftfahrer. Dadurch wird seine Person auf einen einfachen, primitiven Lebens- und Bildungshorizont reduziert. Wenn Rebell Presley als gezähmter Soldat und Nicht-Musiker schon nicht für Krawall sorgen kann (weil er nicht auftritt), dann bleiben nur die anderen Attribute, die ihm die Medien zuschreiben: Verführung, Unzucht und Erotik. Folgerichtig »verführt« Presley angeblich einen (minderjährigen) weiblichen Fan, ein vor dem Hintergrund der Moralvorstellungen der 1950er Jahre in Deutschland kein unerhebliches Fehlverhalten. Schnell wird durch eine solche Darstellung eines möglicherweise nur romantischen Flirts eine halbseidene Soap

mit den Elementen Unzucht, Betrug und Gemeinheit. Abschließend diagnostiziert der *Stern* zum Ende der Militärzeit in Deutschland und kurz vor der Rückkehr nach Amerika Presleys Karriereende und überhaupt das Ende des Rock'n'Roll: »Die Modestars sind kaum noch gefragt. Es triumphiert die schöne Stimme. Es triumphieren die zuverlässigen [! W.R.] und großen Sänger – an ihrer Spitze Frank Sinatra« (Anon. 1959: 71).

Intermezzo: Die 1960er Jahre – Talfahrt in der Beat-Ära und Comeback

Nachdem Presley seine Rolle als GI und Deutschland verlassen hat, ist die Presse heilfroh, denn sie hatte ja prognostiziert, Presleys Zeit sei längst vorüber, der Rock'n'Roll Mode von gestern. Und in der Tat »versteckt« sich Presley einige Zeit. Statt auf die Bühne zu gehen, spielt er ab 1960 in einem Dutzend Filmkomödien mit, während Beatmusik aus England den Star der 1950er für fast zehn Jahre vergessen macht: Die neuen Helden, die die Teenagerherzen der nächsten Generation brechen, heißen Mick Jagger oder Paul McCartney. 1968 wird von der Plattenfirma via Fernsehen und neuer Single Presleys Comeback inszeniert, es funktioniert. Presley, ganz in schwarzem Leder und mit Anfang 30 immer noch ein juveniler Typ, hat Erfolg. Die Balladen »In The Ghetto« und »Suspicious Minds« stürmen weltweit die Charts. Presley ist der alte und kultiviert weniger den heißen Rock'n'Roller als den modernen Crooner. Mit diesem Stilwandel modernisiert er sich, lässt die 1950er und die Teenagerkultur hinter sich und entwickelt sich in Richtung Entertainment für Erwachsene, während sich in Woodstock die Jugend der 1960er bei Hendrix und The Who betäubt. 1973 kulminiert die zweite Wiederkehr Presleys im weltweit ausgestrahlten und von Millionen gesehenen TV-Konzert *Aloah from Hawaii*. Danach folgen die Las Vegas-Glamourjahre, die Mutation zum Showstar, zum kitschigen Entertainer im Stil Crosbys und Sinatras – und der Anfang vom Ende.

II. Die 1970er Jahre – Ikonisierung, Dramatisierung, Glorifizierung

1977 schockt das wirkliche Ende des Las Vegas-Entertainers. Die Medien huldigen ihm unisono, die Unterhaltungsbranche legt fleißig Platten nach. Als Presley schwerreich, einsam und drogenabhängig im August 1977 überraschend stirbt, ist er Thema in der Tagesschau. Die Popkultur mit ihren Accessoires und Utopien ist inzwischen Mainstream. Im Radio sorgt anglo-

amerikanische Popmusik für den guten Ton, an den Gymnasien werden längst Beatles-Texte übersetzt, im Musikunterricht *Pictures At An Exhibition* von Emerson, Lake & Palmer analysiert – und ein erstes musikwissenschaftliches Seminar über The Nice soll auch schon stattgefunden haben.

Durch Las Vegas und den Weg ins große Entertainment war Presley seit 1974/75 nicht mehr en vogue. Stattdessen hörte die Mehrzahl der Popfans Fleetwood Mac, Genesis, Queen, schwamm auf der Funk- und Discowelle mit oder schloss sich den Punks an. Das Angebot war unübersehbar, bunt und heterogen, Jugendszenen mit eigenen Musikpräferenzen existierten Dutzende. Der korpulente Herr im Paillettenanzug in den Hallen der Las Vegas-Unterhaltung soll mal ein Rebell gewesen sein, der Kultur und Gesellschaft global durcheinander brachte? Punks und Anverwandte, Reggae- sowie Discofans konnten das 1977 nicht mehr nachvollziehen.

Während der Tod Brian Jones, Jim Morrison oder Jimi Hendrix – klicheegetreu propagierten Slogans wie »Live fast die young« (Faron Young) oder »I hope I die before I get old« (The Who) – in jungen Jahren traf, war Presley 42 Jahre alt und Frank Sinatra und Liberace von Ausstrahlung und Habitus weit näher als Chuck Berry oder Jim Morrison. Die Medien überschlugen sich nach dem 16.8.1977 an Kondolenzbekundungen, sogar US-Präsident Jimmy Carter sagte, man habe mit Elvis ein Stück Amerika verloren. Die Nachrufe in der deutschen und internationalen Presse waren wohlwollend, heroisierend, völlig frei von Despektierlichkeit.

Auch der *Spiegel* lobte den verstorbenen Rock 'n' Roller auf drei Seiten in den Himmel. Als »Archetyp der alten New-Frontier-Mentalität«, der die »tiefgreifendste musikalische Revolution dieses Jahrhunderts« ausgelöst und die »Barrieren zwischen schwarzer und weißer Unterhaltungsmusik« eingerissen habe: »Weder die Beatles noch die Stones wären ohne ihn denkbar« (Anon. 1977: 150f.).

Im *Stern* (36/1977) schreibt Gastautor Udo Lindenberg in gewohnt schnoddrigem Stil über sein Idol: »Elvis Presley hat mich angezündet, und ich dachte: Jetzt ist Erdbeben.«

Presley, so Lindenberg, war viel mehr als Musik: Tanz, Sinnlichkeit, Performance, Show, Verführung: »Mit eingebauten Kugellagern in den Gelenken und dem verträumt-trotzig-verletzbaeren Erosblick hat er sogar den aufrechten Westfälinnen in meiner kleinen Heimatstadt Gronau in die Unterkleider gekuckt.« Lindenberg schließt seine Hommage mit der Bemerkung: »Elvis, du warst Spitze für deine Zeit. Du warst der King. Von mir aus hättest du gerne noch dicker werden und weiterleben können. Schade, daß du tot bist« (Lindenberg 1977: 88).

III. Die 1990er Jahre bis heute – Postmortale Imagekampagnen

Seither läuft die Presley-Vermarktungsmaschine auf Hochtouren. Presley ist heute, ähnlich wie die Beatles, präsenter als je zuvor, eine weltbekannte Persönlichkeit aus dem Showbiz, er gehört zum Grundwissen Popmusik, 90% der Weltbürger kennen ihn.

Regelmäßig werden weiterhin Hit-Kompilationen veröffentlicht, egal ob mit verworfenen Studiotracks oder missratenen Live-Mitschnitten. Zu seinem 25. Todestag (2002) erschien gar die »neue« Single »A Little Less Conversation« und natürlich eine Kompilation seiner größten Hits, die großflächig in Print, Radio und TV promotet wurde. Der holländische DJ JXL hatte »A Little Less Conversation« (eine verschollene Aufnahme von 1968) neu abgemischt und dem aktuellen R&B-Soundverständnis angepasst; die Single platzierte sich prompt auf Platz eins der britischen Charts. Mit diesem achtzehnten Nummer eins-Hit war Presley den Nachrichtenagenturen eine Meldung wert, denn es wurde ein Rekord gebrochen: Mit seiner Platzierung übertrumpfte der US-Amerikaner die einheimischen Beatles, die es in Großbritannien auf nur siebzehn Nummer eins-Hits gebracht hatten – ein später Triumph des Rock'n'Roll über den Beat und zudem ein cleverer Werbeschachzug der Unterhaltungsbranche!

BMG, die damals noch zum Bertelsmann-Konzern gehörende zuständige Firma, nahm den Todestag zum Anlass, 30 Presley-Hits auf den Markt zu bringen und ausgiebig zu bewerben, sodass Elvis im Sommer 2002 von den Plakatwänden hautnah, jung und überlebensgroß herab lächelte: The King of Rock'n'Roll, aber nicht der tragisch, krank und fett verstorbene 120 Kilogramm, sondern sein juveniles Alter Ego: 25 Jahre alt, unbeschädigt, schlank und schön jung.

Alle Zeitungen (FAZ und SZ bis zu hessischen Lokalblättern, die sich auf Spurensuche nach Geschichten um den Ex-GI begaben) würdigten den Star von einst, veröffentlichten Reportagen und Porträts. 3sat brachte einen Programmakzent und wiederholte neun alte Presley-Filme von *Harte Fäuste*, *heiße Liebe* (1961) bis zur Teenager-Komödie *Kurven-Lilly* (1964). Als Dreingabe wurde Horst Königsteins Dokumentarfilm *Elvis – ein amerikanischer Tod* ausgestrahlt.

Fünf Jahre später, 2007, gab es wieder Artikel, Produkte und Dutzende von Sendungen: Jetzt war der 30. Todestag zu begehen, dazu gab es eine in grellem Rot dargebotene DVD (Elvis Presley Productions 2007) mit *#1-Hit-Performances*, TV-Auftritten aus den 1950ern (Ed Sullivan Show 1956, 1957;

Filmausschnitte von 1961 und 1962, Interviews, Pressekonferenzen usw.) – weitere solche Dokumentationen sind, so kündigte Sony/BMG an, in Vorbereitung.

Dass Presley nicht vergessen werden kann und will, dafür sorgen darüber hinaus permanent Spielfilme aus Hollywood, in denen Elvis-Darsteller, Elvis-Zitate oder Elvis-Wettbewerbe vorkommen. Durch die TV-Programme rotieren Filme wie *Elvis* (James Steven Sadwith, 2005), *Ein Elvis kommt selten allein* (orig. *Elvis has left the Building*, Joel Zwick, 2004) mit Kim Basinger oder die Komödie *Honeymoon in Vegas* (Andrew Bergaman, 1992) mit Nicolas Cage und Sarah Jessica Parker, in dem Elvis-Imitatoren mit Fallschirmen über der Stadt abspringen usw. Allerdings: Nur jeweils der junge, agile Elvis überlebt im Chor der Unsterblichen: Als erotischer Rock'n'Roller und als Entertainer des Comeback-Jahres 1968 ganz in schwarzem Leder – auch diese Kluft war eine Reminiszenz an Rock'n'Roll, an Marlon Brando, den Film *The Wild One* und die Motorradgangs der 1950er, welche US-amerikanische Kleinstadtidyllen mit Musik resp. Krach störten.

Auch der frühere US-Präsident Bill Clinton nutzte den Elvis-Unsterblichkeits-Effekt: So profitierte er im Wahlkampf 1992 von Elvis und der Wucht des Rock'n'Roll, als er, abgeschlagen hinter den Konkurrenten George Bush und Ross Perot liegend, in der Fernsehshow von Arsenio Hall sein Saxophon auspackte, die Sonnenbrille aufsetzte und ein vom Publikum umjubeltes »Heartbreak Hotel« anstimmte. Diese Erinnerung an den »King« und das mit ihm verknüpfte Aufbruchs- und Rock'n'Roll-Lebensgefühl brachte ihm Sympathien – und Tausende von Wählerstimmen der (alten) Presley-Generation und heutiger junger Erwachsener, die sich über die rebellische Attitüde Presleys und entsprechende rebellische Musikpräferenzen (Grunge, Hip Hop, Punk usw.) mit Presley (bzw. dem Presley in Clinton) identifizieren konnten. Clintons gesamter Wahlkampf fußte ohnehin auf der dubiosen Versprechung, Jugend und Popkultur seien die Zukunft Amerikas und folgte Neil Youngs Motto »Rock'n'Roll will never die«. Clintons leidenschaftlich vorgetragenes Solo wies ihn sowohl als Kind der Popkultur als auch als patriotischen Amerikaner aus, der Kandidat nutzte geschickt eine Mischung aus ureigener nationaler Popkultur und Nostalgie. Denn niemand in den USA kommt heutzutage an MTV, Woodstock, der Rock'n'Roll Hall of Fame, Bruce Springsteen, Michael Jackson oder The Doors vorbei. Folgerichtig wurde der Song »Don't Stop Thinking About Tomorrow« von Fleetwood Mac (aus dem Millionenseller-Album *Rumours* von 1977) zu Clintons Wahlkampfhymne. Popmusik als Trailer für den Wahlkampf der Demokraten 1992 – so etwas war 1958, als Presley noch ein Rebell mit systemsprengender Kompetenz zu sein schien,

völlig undenkbar. Und: Bill Clinton gewann die Wahl – mit Hilfe des King aus dem Jenseits.

Solange Elvis Presley im Radio »In The Ghetto« singt, solange diese Ballade dutzendfach gecovered wird (Fugees, Paul Young, Busta Rhymes, Ghetto People, Münchner Philharmoniker, Angie Stone, Howard Carpendale, Ronan Keating, Nick Cave, Helmut Lotti u.v.a.), solange die Plattenindustrie (ähnlich wie bei den Beatles) in enormer Stückzahl Elvis-Alben absetzt, dreht sich die Spirale in Richtung Unsterblichkeit weiter. Alter(n) in der populären Musik? Dank des Ineinandergreifens von Unterhaltungsindustrie, Medien und dem Bedürfnis der Hörer nach Erinnerung an vergangene Lebensgefühle und Lebensstile, nach opernhafter Tragödie und populärer Legende längst kein Problem mehr.

Eine solche Dramaturgie der Unsterblichkeit lässt sich auch auf andere Künstler übertragen: Auf John Lennon, Kurt Cobain (s. den Film *Last Days* von Gus Van Sant, 2004), Falco, Jim Morrison (s. den Film *The Doors*, 1991, von Oliver Stone mit Val Kilmer und das nachfolgende – gescheiterte – Bandprojekt), Janis Joplin (gespielt von Bette Midler in *The Rose* von Mark Rydell, 1979), Sid Vicious, Michael Hutchence usw.

Verteufelung – Vermarktung – Tragödie – posthume Glorifizierung sind dabei brauchbare Stichworte.

Literatur

- Anon. (1956). »Von Dixieland nach Kinseyland – Rock'n'Roll-Singer Elvis Presley (siehe ›Schlager‹).« In: *Spiegel* 50, ohne Seitenzahl.
- Anon. (1958). »Sechzehn Küsse von Elvis – und Liebeslieder im Taxi.« In: *Stern* 46, S. 70/71.
- Anon. (1959). »Schütze Presley hat gekniffen.« In: *Stern* 9, S.14-16.
- Anon. (1977). »Elvis Presley: Im Tode nah.« In: *Spiegel* 35, S. 150-155.
- Eisfeld, Rainer (1999). *Als Teenager träumten. Die magischen Fünfziger Jahre*. Baden-Baden: Nomos.
- Lindenberg, Udo (1977). »Der Junge, den sie King nannten« In: *Stern* 36, S. 85-88.
- Rumpf, Wolfgang (2004). *Pop-Kritik. Medien und Popkultur. Rock'n'Roll, Beat, Rock, Punk*. Münster: Lit.
- Theweleit, Klaus (1994). *Buch der Könige. Band 2y: Recording Angel's Mysteries*. Basel, Frankfurt/M.: Roter Stern.

KULTUR VERSTEHT SICH NICHT VON SELBST. EINE ELEMENTARE KRITIK AM SCHLUSSBERICHT DER ENQUETE-KOMMISSION »KULTUR IN DEUTSCHLAND«¹

André Doehring und Ralf von Appen

Ohne Zweifel bedeutete die Erstellung des nun vorliegenden Schlussberichts der vom Bundestag eingesetzten Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« (2007) einen kaum zu überschätzenden Kraftakt. Vielleicht hätte man mit »Es ist vollbracht« als den ersten Worten der Einleitung nicht unbedingt Jesu letzte Worte am Kreuz wählen müssen, doch fest steht, dass wer immer den Auftrag bekommt, über Kultur auch nur zu *berichten*, und dabei einen Konsens erzielen muss, nicht zu beneiden ist. Ist Kultur doch wie kaum ein anderes ein umkämpftes Feld, auf dem um die Definitionsmacht, die politische Anerkennung und letztlich um Subventionen gerungen wird (Bourdieu 1987; Foucault 1991). Objektive Beobachter kann es dabei nicht geben, besitzt doch jeder ein anderes persönlich, sozial und politisch motiviertes Erkenntnisinteresse (Habermas 1968).

Es ist darum zunächst lobend hervorzuheben, dass die Kommission sich auf einen so breiten und umfassenden Kulturbegriff einigen konnte, der weit über das in Deutschland meist mit Hochkultur synonyme Kulturverständnis hinausgeht. Aufbauend auf der UNESCO-Erklärung von 1982, in die unter Mitarbeit von Stuart Hall Erkenntnisse der Cultural Studies einfließen, übernimmt der Deutsche Bundestag nun eine Definition von Kultur als

»Gesamtheit der unverwechselbaren geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Eigenschaften [...], die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen, und die über Kunst und Literatur hinaus auch Lebens-

1 Dieser Aufsatz erschien in stark gekürzter Form unter dem Titel »Kultur versteht sich nicht von selbst. Warum eine kulturwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaft essentieller Bestandteil des kulturellen Lebens ist – eine Kritik am Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« im *Musikforum* 2/2009, S. 39-40.

formen, Formen des Zusammenlebens, Wertesysteme, Traditionen und Überzeugungen umfasst« (47).

Der Erhalt und die Förderung kultureller Vielfalt werden als erstrebenswerte Ziele festgeschrieben, allen Mitgliedern der Gesellschaft soll ermöglicht werden, »ihren eigenen kulturellen Interessen zu folgen, ihre Fähigkeiten zu entwickeln und am kulturellen Leben teilzunehmen« (48).

Umso ärgerlicher und unerklärlicher ist daher, dass der Bericht die Kämpfe um den Begriff der Kultur ausblendet, wenn er behauptet, Kultur sei eben das, was von einer Gesellschaft bleibe (4) – als bemühten sich Medienkonzerne nicht um die Deutungshoheit, als gäbe es keine ungleiche Teilhabe am kulturellen Leben aufgrund auseinanderdriftender Bildungs- und Einkommenssituationen oder keine Struktur- und Finanzprobleme der Kulturinstitutionen.

Man erkennt durchaus die guten Absichten der Kommission, Kultur unter den veränderten Zirkulationsbedingungen der »Informationsgesellschaft« zu erfassen. Doch liegt ein weiteres Defizit des Berichts in der zu stark vereinfachten Vorstellung von kultureller Kommunikation, die er verbreitet. Kultur ist eben nicht als »Inhaltslieferant« (48), als das Bereitstellen von »Content« für den »User« zu begreifen in dem Sinne, dass ein »Inhalt« zur Verfügung gestellt wird, der dann bei Bedarf ohne Weiteres benutzt werden kann. Vielmehr ist Kultur ein komplexer, vorab nicht bestimmbarer, und keineswegs eindeutiger kommunikativer Prozess, dessen Gelingen alles andere als gesichert ist. Denn in jeder Phase – ob Produktion, Vermittlung oder Rezeption – wird um die Definition und die Inhalte von Kultur gekämpft, deren Bedeutungen keineswegs festgeschrieben sind (Hall 1980). Etablierte Symbole werden entgegen intendierten Absichten umgedeutet und in neuen Kontexten angeeignet (Hebdige 1979); das im Bericht erklärte Ziel der »Teilhabe« an Kultur setzt die eigen- und mitunter widerständige Deutungsarbeit eines aktiven Publikums und nicht bloß passiver »Empfänger« voraus (Fiske 1999). Auch und gerade in den Künsten geht es nicht bloß darum, anschaulich eine »Message« zum Ausdruck zu bringen bzw. zu entschlüsseln, die man auch einfacher – in Worten – hätte vermitteln können. Kunst ist jener Teilbereich der kulturellen Kommunikation, der es dem Menschen ermöglicht, Erfahrungen zu machen, die sich nicht abgelöst vom sinnlichen Erscheinen des künstlerischen Produktes nachvollziehen lassen. Dies setzt allerdings voraus, dass man gelernt hat, eingefahrene Wahrnehmungsmuster hinter sich zu lassen und die eigene Weltsicht immer wieder in Frage zu stellen. »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine« (Adorno 1970: 184) und somit ist die Kunstdeutung

wie auch die Analyse aller anderen kulturellen Artefakte voraussetzungsreich, polyvalent und unerschöpflich.

Vor diesem Hintergrund dürfte evident sein, dass Kultur nicht nur Künstler und Publika braucht, sondern auch vermittelnde Experten, die sich fundiert mit Produktion, Distribution und Rezeption kultureller Produkte auseinandersetzen, um zum einen gelingende kulturelle Kommunikation wahrscheinlicher zu machen, und zum anderen, um im allgegenwärtigen Gezerre um Bedeutungen als weitgehend unabhängige Instanz zu fungieren. Kunst- und Kulturwissenschaftler sind für die Kultur eben nicht, wie Barnett Newman einmal formulierte, bloß das, was Ornithologen für die Welt der Vögel sind. Während kleines Federvieh das Fliegen auch ohne den analysierenden Wissenschaftler lernt, erklärt sich die Kultur nicht von selbst, und ihre einzigartige Funktion, Medium der Selbsterkenntnis und Weltaneignung zu sein, fällt niemandem »einfach so« in den Schoß. Bezogen auf die Musik ist es daher neben anderem die Aufgabe der Musikwissenschaftler, Rezeptionsmöglichkeiten und Verstehenshorizonte zu eröffnen, indem sie die sozialen, ökonomischen, politischen, psychologischen, biografischen oder historischen Entstehungs-, Distributions- und Aneignungsbedingungen konkreter Musiken durchleuchten.

Dabei ist die heutige Musikwissenschaft nicht nur Kunst-, sondern in erster Linie Kulturwissenschaft, die (vor dem Hintergrund des oben beschriebenen offenen Kulturbegriffes) idealerweise alle Musikformen gleichberechtigt behandelt. Sie studiert nicht mehr primär selbstzweckhaft einzelne Werke, sondern nimmt diese darüber hinaus als Anlass, um über das Medium der Musik Erkenntnisse über gegenwärtige oder historische Gesellschaften zu gewinnen. Nicht nur die erklingende Musik »an sich« will sie erklären, sondern das ganze mit ihr verbundene »Bezugssystem« (Helmut Rösing). Auf diese Weise erhält sie z.B. Einsichten in gesellschaftliche Kräfteverhältnisse, in Bemühungen um Identifikation und Distinktion sowie in die Bedürfnisse und die Werte der beteiligten Menschen.²

Diese Arbeit ist keine Grundlagenforschung, deren Wert sich vielleicht in ferner Zukunft einmal erweist, sondern sie ist die unmittelbare Basis für die Ausbildung der Schulmusiker und der außerschulischen Musikpädagogen, der Musikredakteure in den verschiedenen Medien und zahlreicher weiterer

2 Ein vor kurzem von Laurenz Lütteken (2007) herausgegebener Band dokumentiert, dass es immer noch allein auf das »musikalische Kunstwerk« fixierte Vertreter des Faches gibt, die populäre Musiken als »Belästigungen, die sich allenthalben in unsere Ohren drängen und als Musik nicht wahrgenommen sein wollen« (Gülke 2007: 94) bezeichnen und mit Bezug auf die Cultural Studies davor warnen, beliebigen »intellektuellen Moden« (Hinrichsen 2007: 68) hinterherzulaufen.

Menschen, die Musik vermitteln und dabei deuten. Mittelbar hat die Musikwissenschaft damit auch Auswirkungen auf die Arbeit der Musiker und die kulturelle Bildung ihres Publikums. Zudem ist die Musikwissenschaft die einzige unabhängige Instanz, die imstande ist, medial vermittelte Interpretationsmuster kritisch zu hinterfragen. Ohne eine von der Wirtschaft unabhängige Wissenschaft läge die kulturelle Deutungshoheit uneingeschränkt auf Seiten der ökonomisch Mächtigen. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen: TV-Formate wie »Deutschland sucht den Superstar« oder »Popstars« versuchen, einen enormen Einfluss auf die Wertmaßstäbe ihrer zum Teil minderjährigen Zielgruppe auszuüben. Dort wird (finanziert von transnationalen Medienunternehmen und der Werbewirtschaft) ein Umgang mit Kreativität vorgelebt, der sich stark aus kapitalistisch-neoliberaler Ideologie ableitet und populäre Musik (die einstmals wichtiges Ausdrucksmedium widerständiger Jugendkulturen gewesen sein soll) als Mittel der Disziplinierung und Domestizierung einsetzt. Das Wettbewerbsprinzip, die alles definierende Marktorientierung, der Konformitätsdruck und die Beurteilungstereotypen der Juroren sind Ausdruck einer Gesinnung, die Originalität, kritisches Denken sowie Eigenwilligkeit geringschätzt und wie vom Bundesverband der deutschen Industrie entworfen klingt (vgl. Appen 2005 u. Neuhoff/Weber-Krüger 2007: 50).

Für das hohe, im Schlussbericht vielfach beschworene Ziel eines möglichst großen kulturell gebildeten Publikums, das dem medial vermittelten Kulturangebot kritisch, mündig und aufgeklärt gegenüber treten kann, ist die Instanz der Kulturwissenschaften also von zentraler Bedeutung. Umso erstaunlicher ist es, dass diese Kulturwissenschaften im Enquete-Bericht vollständig ignoriert werden, während Sachindex und Volltextsuche offenbaren, dass für die Berücksichtigung wirtschaftlicher Interessen allenthalben geworben wird. Wie aber soll Kultur der Selbsterkenntnis des Einzelnen und der Gesellschaft dienen, wenn dafür die intellektuellen Grundlagen nicht geschaffen werden?

Zwar hat die Kommission der kulturellen Bildung, die »den Menschen Grundorientierungen und Kompetenzen« (378) vermittele, ein ganzes Kapitel gewidmet. Lebenslanges Lernen als Motto der kulturellen Bildung solle die verschiedenen Bildungsbereiche miteinander verzahnen. Doch wird bereits in der Schule ein »Umsetzungsproblem« beklagt, wo Unterricht überproportional in den künstlerisch-musischen Fächern ausfalle, allzu oft fachfremd unterrichtet werde und die Schüler in Kunst und Musik (wenn überhaupt) im halbjährigen Wechsel unterrichtet würden. Und obwohl die Musik mit einer »fast flächendeckenden kulturellen Infrastruktur« (388) in Form der Musikschulen über das größte Angebot im Bereich der kulturellen Bildung verfüge,

nähmen hier etwa nur zu zehn Prozent Erwachsene teil – so viel zum lebenslangen Lernen. Zudem geht es in den Musikschulen naturgemäß nahezu ausschließlich um die praktische Ausbildung am Instrument und nicht um die Deutung der Musik vor dem gesamtgesellschaftlichen Hintergrund.³ Musik kritisch zu vermitteln und rezipieren bedeutet vielmehr, auch über Mechanismen, Strukturen und Wirkungen der Kulturindustrie und ihrer Produkte aufzuklären und ihnen innewohnende Geschlechterstereotypen, Identitätsmodelle und Erfolgsversprechen vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrungen und Bedürfnisse der Schüler zu erläutern. Auch dies sind Bestandteile unserer Kultur, die unsere Vorstellungen prägen – und diese Vorstellungen prägen unsere Kultur.

Vor allem sind es insbesondere die (im Schlussbericht dann doch zweitrangig behandelten) populären Kulturformen, anhand deren sich Einblicke »in das Innenleben der Mediengesellschaft und der sie konstituierenden Machtverhältnisse, in die darin aufgehobenen Hoffnungen, Wünsche, Sehnsüchte, Phantasien und Triebstrukturen« (Wicke 2002: 62) gewinnen lassen. Wie keine andere gegenwärtige Kulturform kann Popmusik als Indikator dienen, da sie die größte Reichweite hat und noch stärker als z.B. Film oder Literatur die Jugend anspricht – und damit in der für die Sozialisation entscheidenden Phase prägend wirkt. Gerade dieser Bereich aber, in dem eine unabhängige Kultur- und Medienerziehung besonders wirksam ansetzen könnte, wird weitgehend sich selbst bzw. dem Markt überlassen.

Im (in der GEMA institutionalisierten) Glauben, das Populäre trage sich selbst, gibt es nennenswerte Unterstützung weder für anspruchsvollere Nischenangebote in den öffentlich-rechtlichen Medien noch für die wissenschaftliche Reflexion der populären Musik. Während die Ausbildung junger Popmusiker und die Gründung musikwirtschaftlicher »Start-Ups« als Imageförderlich erkannt und mit Millionen subventioniert werden (»Initiative Musik«, Volkswagen Sound Foundation, Popakademie Baden-Württemberg, »Creative City«-Programme), lebt die Popmusikforschung quasi von der Hand in den Mund. Die dort aktiven Vereinigungen müssen sich mit kleinen Mitgliedsbeiträgen über Wasser halten, sodass Buchpublikationen und Ta-

3 Nichtsdestotrotz betont der Bericht die Wichtigkeit kultureller Bildung, denn aus ihr erwachsen Interesse und »bürgerliches Engagement« (man muss dazu wissen, dass die Kommission den Bürger in seinen Eigenschaften als »Marktteilnehmer, Spender und Steuerzahler« als den »größten Kulturfinanzierer« (5) betrachtet). In diesem Sinne bildet kulturelle Bildung zwar den eigenen Nachwuchs praktisch aus und somit den späteren Geldgeber praktischerweise in einer Art »Generationenvertrag der Kulturpolitik« heran, sie bietet aber ungenügende Aufklärung über Deutungsmöglichkeiten kultureller Artefakte und den mündigen Umgang mit medial vermittelter Kultur.

gungen nur durch individuellen Idealismus realisierbar und stets mit finan-
ziellem Risiko verbunden sind. Gefördert wird in Deutschland neben dem
kindlichen Instrumentalspiel vor allem, was Rendite verspricht. Kultur-
wissenschaftliche Forschung, zumal die kritische, ist aber aus ökonomischer
Sicht unrentabel. Und der Imagegewinn durch Wissenschaftssponsoring ist
nahezu aussichtslos, daher sind Drittmittel in diesem Bereich kaum zu er-
warten. Den zweieinhalb Lehrstühlen für populäre Musik in Deutschland
steht nach wie vor ein erdrückendes Übergewicht der historischen Musikwis-
senschaft gegenüber - entsprechend sind die Gremien in der Gesellschaft für
Musikforschung und bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft besetzt,
entsprechend lesen sich die Vorlesungsverzeichnisse der Universitäten, ent-
sprechend unangemessen sind immer noch die Musiklehrer und -pädagogen
ausgebildet und entsprechend dürftig sind die Bibliotheken und Medien-
archive ausgestattet (vgl. Hemming et al. 2000). Überhaupt die Biblio-
theken: Über deren Wichtigkeit für die kulturelle Bildung ist sich der
Schlussbericht durchaus im Klaren (127f.). Neben den obligatorischen
Sammlungen der Nationalbibliothek und den (mittlerweile wohl als Hoch-
kultur angesehenen) Jazzarchiven in Darmstadt und Eisenach gibt es in
Deutschland lediglich das aus privater Initiative entstandene Klaus Kuhnke-
Archiv für populäre Musik, dessen Existenz zwar vom Bremer Senator für
Wissenschaft langfristig gesichert wird, dessen räumliche Situation und des-
sen Anschaffungs- wie auch Personaletat aber anderen Archiven und den
vielen Komponisten-bezogenen Forschungsstellen die Schamesröte ins Ge-
sicht treiben muss. Die Pflege dieser Form des kulturellen Erbes überlässt
der Staat somit vielfach den Händen von Laien und leidenschaftlichen Pri-
vatsammlern.

Ein Blick ins Ausland zeigt, wie rückständig das Kulturland Deutschland
in dieser Hinsicht ist. In Großbritannien gibt es mittlerweile zahlreiche uni-
versitäre Institute, die sich der Erforschung populärer Musik widmen, von
den USA mit ihren zahlreichen Forschungsstellen (American Music Center,
Archives of African American Music & Culture, Chicago Jazz Archive, Ex-
perience Music Project, Institute for Studies in American Music etc.) ganz zu
schweigen. Auch die Niederlande leisten sich neben dem Amsterdamer Jazz
Archief und der Centrale Discoteek Rotterdam ein Nationaal Pop Institut und
selbst das kleine Dänemark finanzierte jüngst ein Projekt zur Aufarbeitung
der dänischen Rockgeschichte (rockhistorie.dk) inklusive zweier Promotions-
stellen, einer internationalen Tagung und der Publikation dreier Antholo-
gien.

Dabei steht das entsprechende, trotz aller Widrigkeiten unverzagte Per-
sonal an den deutschen Universitäten bereit; es arbeitet jenseits großer

Fördertöpfe vielfach unter prekären Umständen, dabei aber mit überproportionalem Zulauf zu seinen Studienangeboten und mit internationaler Resonanz auf Tagungen und Schriften. Diese Arbeit muss stärker als bisher anerkannt und unterstützt werden, damit Forschungsergebnisse angemessen veröffentlicht, international besser ausgetauscht und in die kulturelle Bildung integriert werden können. Dieser Appell umfasst auch die Förderung von Vereinen und anderen Kulturträgern im Bereich der Popmusikdeutung sowie die Archive, die Sammlungen jenseits etablierter Kunst pflegen. Denn wenn tatsächlich Kultur das sein soll, was bleibt, dann muss das bleiben, was ist.

Es ist nicht einzusehen, dass der allgegenwärtige Finanzblues öffentlicher Kassen auf eine vorausseilende Selbsteinsparung hinauslaufen sollte – im Bericht der Kommission heißt es dazu tragischerweise, eine Forderung nach Erhöhung der Kulturetats von Bund, Ländern und Kommunen würde »allenfalls Belustigung« (6) hervorrufen. Nach wie vor gilt jedoch: Wer nicht fordert, wird nicht gefördert.

Es geht also darum, das (auch im Enquete-Bericht nicht existente) Bewusstsein für die Notwendigkeit einer über praktische Tätigkeiten hinausgehenden Beschäftigung mit kulturellen Gegenständen und Verhaltensweisen zu schaffen. Wer den einleitend vorgestellten Kulturbegriff ernst nimmt, der muss kulturelle und speziell popkulturelle Deutungsinstanzen verstärkt anerkennen und materiell fördern. Sonst ergeht es der gesamten Kulturnation eines Tages wie heute schon dem Hessischen Rundfunk, der aus Angst vor einem Publikum, das er auszubilden verpasste, die anspruchsvollen Musiksendungen jenseits des Geschmacks des kleinsten gemeinsamen Nenners abzuschaffen sich gezwungen sieht.

Es ist ein großer Fortschritt und kann nicht wertvoll genug geschätzt werden, dass der Deutsche Bundestag eine Enquete-Kommission einsetzte, die über die Kultur in Deutschland Bericht erstattet und weitgehend unterstützenswerte Handlungsempfehlungen formuliert hat. Dieses Werk ist vollendet, nun beginnt die Arbeit.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Appen, Ralf von (2005). »Die Wertungskriterien der Deutschland sucht den Superstar-Jury vor dem Hintergrund sozialer Milieus und kulturindustrieller Strategien.« In: *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb*. Hrsg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 33). Bielefeld: Transcript, S. 187-208.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« (2007). Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« (Drucksache 16/7000), <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>, letzter Zugriff am 4.6.2009.
- Fiske, John (1999). »Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies.« In: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Hrsg. v. Karl H. Hörning und Rainer Winter. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 238-263.
- Foucault, Michel (1991). *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann (erw. Ausgabe). Frankfurt/M.: Fischer.
- Gülke, Peter (2007). »Viel zu tun oder: Einladungen zu offensiver Wissenschaft.« In: *Musikwissenschaft. Eine Problembestimmung*. Hg. v. Laurenz Lütteken. Kassel etc.: Bärenreiter, S. 88-104.
- Habermas, Jürgen (1968). »Erkenntnis und Interesse.« In: ders. *Technik und Wissenschaft als ›Ideologie‹*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 146-168.
- Hall, Stuart (1980). »Encoding/decoding.« In: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. 1972-79*. Hrsg. v. Stuart Hall et al. London u. a.: Hutchinson, S. 128-138.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. London/New York: Routledge.
- Hemming, Jan et al. (2000). »Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland.« In: *Die Musikforschung* 53, S. 366-388.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007). »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung.« In: *Musikwissenschaft. Eine Problembestimmung*. Hg. v. Laurenz Lütteken. Kassel etc.: Bärenreiter, S. 67-87.
- Lütteken, Laurenz (Hg.) (2007). *Musikwissenschaft. Eine Problembestimmung*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- Neuhoff, Hans / Weber-Krüger, Anne (2007). »Musikalische Selbstsozialisation. Strukturwandel musikalischer Identitätsbildung oder modischer Diskurs?« In: *Jahrbuch Musikpsychologie* Bd. 19. Hrsg. v. Wolfgang Auhagen, Claudia Bullerjahn u. Holger Höge. Göttingen: Hogrefe, S. 31-53.
- Rösing, Helmut (2005). *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik*. Hrsg. v. Alenka Barber-Kersovan, Kai Lothwesen und Thomas Phleps (= texte zur populären musik Bd. 2). Bielefeld: Transcript.
- Wicke, Peter (2002). »Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hrsg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider u. Martin Pfeleiderer. (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 61-73.

GARY MOORE VS. JUD'S GALLERY ODER: DER FALL »STILL GOT THE BLUES«. EINE NACHVOLLZIEHENDE ANALYSE DES GERICHTSURTEILS

Volkmar Kramarz

Der Titel »Still Got The Blues« (1990) des nordirischen Gitarristen Gary Moore wurde ab 2001 Gegenstand eines mit großer medialer Aufmerksamkeit beachteten Verfahrens, das den Vorwurf untersuchte, der Titel sei ein Plagiat des bis dahin nicht einer breiten Öffentlichkeit bekannten Stückes »Nordrach« (1974) der Offenbacher Krautrock-Formation Jud's Gallery. Der Streitpunkt war vor allem die Ähnlichkeit der beiden eingängigen Gitarrensolis. Obwohl »Nordrach« zwischen 1972 und 1974 für den Südwestfunk aufgezeichnet wurde und ab und an live wie auch im Radio gespielt wurde, ist es erst Ende der 1990er Jahre auf CD veröffentlicht worden. Und erst dann ist von der Frau des Jud's Gallery-Gitarristen Jürgen Winter die Ähnlichkeit zu »Still Got The Blues« bemerkt worden, woraufhin dieser Moore verklagte. Das Gericht kam in seinem Urteil zu dem Schluss, dass es sich um eine Übernahme handele. Zwar hatte Gary Moore stets bestritten, die Melodie von Winter übernommen zu haben; nichtsdestotrotz hielt er sich in den 1970er Jahren mehrfach in Deutschland auf und könnte »Nordrach« nach Ansicht des Gerichts in dieser Zeit gehört haben. Auch hielt es das Gericht, durch Gutachten unterstützt, für wahrscheinlich, dass sich ein Musiker eine Melodie über sechzehn Jahre hinweg vermutlich unbewusst merken könne. Über die Höhe der Schadensersatzleistungen, die an Winter gezahlt werden müssen, läuft ein Folgeprozess (vgl. Maier 2008; die Pressemeldung des Münchener Landgerichts befindet sich im Anhang).

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass es bereits zu einer früheren Zeit einmal einen Versuch der Plagiatsüberführung gegeben hat. Kurz vor dem Beginn des Konfliktes mit Jud's Gallery hatte sich Gary Moore bereits der Anschuldigung von Roland Kovac erwehren müssen, der mit einem Rechtsstreit ebenfalls beim Landgericht in München nachzuweisen versucht hatte,

dass sein Stück »Dana«, Teil des Soundtracks zu der TV-Produktion *Der Lift*, die Vorlage zu dem Song »Still Got The Blues« gewesen sei. Kovac war der Ansicht, es handele sich speziell bei den ersten 16 Takten um eine urheberrechtsverletzende Übernahme seiner Komposition. Diese Klage wurde im Februar 2001 abgewiesen.

Schon bei diesem Streit klang mehrfach in der Beweisaufnahme an, dass es sich bei »Still Got The Blues« um ein Stück mit einem gesungenen Strophen-Part und einer Instrumental-Passage mit einem charakteristischen Gitarrenthema handelt. Genau dieser Instrumental-Teil rückte in den Mittelpunkt der Anschuldigungen, da Kovac in Teilen seiner Komposition dort das signifikante Identitätsmerkmal vermutete. Auch Jürgen Winters Vorwurf bezog sich ausschließlich auf die Instrumentalpassage, deren tragende Melodie bei Winters Band, genau wie in dem Song von Gary Moore, auch von einer solistischen E-Gitarre vorgetragen wird.

Insofern wird bei der folgenden Betrachtung, genau wie bei dem Verfahren um »Dana«, ausschließlich dieser Instrumentalpart Teil der Überlegungen und Beobachtungen sein. Der gesungene Strophenteil in »Still Got The Blues« bleibt ebenso wie das weit ausholende, vielminütige vorlaufende oder nachklingende Kompositionsmaterial von »Nordrach« unbeachtet.

Bei allen Analysen und Gutachten stand bei der Betrachtung der Harmonik wiederum die These im Vordergrund, dass es sich hier um ein formelartiges Gebilde handle, das schon vielfach in diversen Stücken früher verwendet und bis heute mannigfach als grundlegendes Akkord-Gerüst eingesetzt worden sei. Die Frage nach der gleichartigen Harmoniefolge ist daher ebenso zu untersuchen wie die Ähnlichkeit des Melodiebaus.

Harmonik

Zu Beginn soll daher die Behauptung untersucht werden, das angeführte »Still Got The Blues«-Harmoniemo-
dell sei vergleichbar mit dem sogenannten Quintfallschritt in Kompositionen von so unterschiedlichen Komponisten wie Vivaldi, Bach und Schumann. Als ein Beispiel von mehreren sei hier Robert Schumanns *Kinderszene* Nr. 1, op. 15, G-Dur herausgegriffen: Im zweiten Teil nach den einleitenden acht wiederholten Takten findet sich dort als Beginn einer insgesamt achttaktigen Einheit, transponiert nach C-Dur bzw. a-Moll und bereinigt von hinzugefügten – beispielsweise septimalen – Akkordtönen, die viertaktige Abfolge:

Am – Dm / G – C / F – G / E – C / ...

Im Vergleich dazu zeigt bereits ein erster Blick auf die einleitenden Harmonien von »Still Got The Blues«, dass zwar vor allem zu Beginn einige Übereinstimmungen festzustellen sind, dass aber eine nahezu deckungsgleiche oder gar identische Abfolge gerade in der Schlusswendung nicht nachvollziehbar ist:

Am – Dm / G – C / F – Hm^{7/5} / E – Am //

Da sich auch bei anderen Werken der abendländischen Kunstmusik in der Regel als Quintfall-Kadenz meist nur die einleitende Folge VI-II-V-I, hier also Am – Dm – G – C, dann aber ein von »Still Got The Blues« abweichendes Harmoniemodell finden lässt, es ist sinnvoll – so wie es auch in fast allen Gutachten schließlich gehandhabt wird – sich bei der Suche nach Werken mit gleichen Harmoniefolgen auf Songs aus der Unterhaltungsmusik zu beschränken und dabei mit »Autumn Leaves« eine deutliche Übereinstimmungen aufweisende Komposition als Grundlage zu nehmen. Hier finden wir eine Akkordfolge vor, die in vielfältigen Variationen und Coverversionen aufgegriffen wurde und dann schließlich zum Ausgangspunkt einer eigenen Formelwelt geworden ist.

Schauen wir uns zuerst also die Harmoniefolge der ersten vier Takte von »Autumn Leaves« an, die schon auf den ersten Blick eine hohe Ähnlichkeit mit den Harmonien des Instrumentalteils von »Still Got The Blues« aufweist:

Am – Dm / G – C / F – Dm / E – Am //

Der eigentliche Strophenteil dieses Liedes beginnt also auf einer Moll-Tonika, auf der sie, eingeleitet von einer Dur-Dominanten, auch wieder endet. Diese Progression, zu Beginn identifizierbar als die oben angeführte Quintfall-Kadenz, dann aber individuell auskomponiert, weist dabei einige typische und dichte Merkmale auf, die erklären können, wieso es sowohl zu so vielen Neueinspielungen und Bearbeitungen, aber auch zu so zahlreichen Neu-Kompositionen mit neuen Melodien, basierend auf dieser Harmoniefolge, kam:

Bis in den dritten Takt hinein haben wir hier das geradezu lehrbuchmäßige Muster eines Quintfalls vor uns. Genau genommen ist zu Beginn beim Schritt von Dm nach G keine diatonische Dominant-Tonika-Bewegung vorhanden, sondern die Progression ist innerhalb des Wechsels von einer Moll-Tonika- zu einer Dur-Tonika als verbindende II-V-(I)-Fortführung zu beschreiben:

	(Am) –	Dm /	→ G →	C
(in a-Moll)	t	s		
(in C-Dur)		Sp	D	T

Erst im zweiten und dritten Takt wird dann eine vollständige Dur-Kadenz in sauberer Progression im Quintfall durchschritten:

G →	C →	/	F
D	T		S

Der Anschluss an die letzte Teilgruppe von Harmonien erfolgt als logische Anknüpfung über die Verbindung Dur-Akkord und zugehörige Moll-Parallele, in diesem Fall die Dur-Subdominante F-Dur und die dazugehörige Subdominant-Moll-Parallele d-Moll:

	F →	Dm ...
(in C-Dur)	S	Sp

Darauf folgend schließt eine Kadenz um den Schlussakkord a-Moll an, wobei zur Verstärkung des dominantischen Charakters ausdrücklich eine Dur-Dominante eingesetzt wird:

	(F)	Dm → /	E → /	Am
(in C-Dur)	S	Sp		
(in a-Moll)		s	D	t

So sieht dann ein übergreifender Gesamtblick auf die in sich verschachtelten Teilharmoniegruppen aus:

Am – Dm
(Quintfall)

Dm – G – C
II – V – I -Harmonieverbindung

G – C – F
Dur-Kadenz in regelgerechter Quintfallbeziehung

F – Dm
Fortführung Subdominante zu Subdominant-Parallele

Dm – E – Am
Moll-Kadenz mit Dur-Dominante und Rückführung zur Moll-Tonika.

An diesen Gesamtüberblick der Harmonik-Konstruktion anknüpfend kann nun die Betrachtung erfolgen, in welcher Art die Akkordverbindungen bekannter Pop-Songs gesetzt sind, deren Harmoniefolge offenkundig – bewusst oder unbewusst – an »Autumn Leaves« angelehnt sind, die aber dennoch jeweils eine völlig eigenständige Komposition darstellen.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1969 ist der Beatles-Song »You Never Give Me Your Money«, der innerhalb der Harmonik eine kleine, aber doch recht bedeutsame Variante (durch Fettdruck hervorgehoben) einbringt:

Am / Dm / G / C / F / **Hm^{7/5-}** E / Am / Am //

Zum einen ist die den Gesang enthaltene und damit für die Analyse relevante Passage durch das schnelle Auftreten der Dominante E-Dur auf Zählzeit 3 innerhalb des sechsten Taktes von der üblicherweise symmetrischen Form von acht auf die höchst ungewöhnliche Länge von sieben Takten verkürzt, zum anderen aber wird hier eine Akkordvariante eingebracht, die auch bei anderen Songs zu beobachten ist. Diese andersartige Harmonie an genau dieser Stelle ist insofern interessant, weil sie eine mögliche Zwischenform einbringt, die zweifelsohne ihre Berechtigung nachweisen kann. Nicht länger ist der Schlussteil eine Moll-Kadenz mit Dur-Dominante (Dm – E → Am; in a-Moll: s – D → t), sondern jetzt ergibt sich innerhalb von a-Moll über die einleitende Harmonie h-Moll eine eigene II-V-I-Verbindung (Hm – E → Am; in a-Moll sp – D → t). Gleichzeitig wird durch die hinzugefügte Septime und vor allem durch die verminderte Quinte ein Bezug zu der ursprünglichen Formel aus »Autumn Leaves« mit d-Moll als Moll-Subdominante gewahrt, die auch den nun entstehenden vordergründigen Tritonus-Querstand $f \rightarrow h$ abmildern kann. Entsprechend finden wir daher auch öfter die Notation d-Moll auf Basston h (Dm/ h) anstelle von einem h-Moll-Septim-Akkord mit vermindelter Quinte (Hm^{7/5-}). Beide beziehen sich aber auf das genau gleiche Tonmaterial ($h-d-f-a$).

Diesen »Zwitterakkord« setzt auch Gary Moore bei dem Stück »The William And Caroline Suite« ein, das er nachweislich bereits vor 1974 und damit auch lange vor »Still Got The Blues« öffentlich aufgeführt hat. Hier finden wir die entscheidende Passage, aufgeteilt in acht Takte, wiederum mit dem verbindenden Zwischenakkord Hm^{7/5-} im drittletzten bzw. sechsten Takt:

Am / Dm / G / C / F / **Hm^{7/5-}** / E / Am //

Konsequent verwendet Gary Moore diese Folge auch bei »Still Got The Blues« und seinem Jahre später nachfolgenden Song »Picture Of The Moon« (2001). Der ebenfalls in einigen Gutachten als identisch angesprochene Song »Hello« von Lionel Richie wartet dagegen mit einer zunächst relativ kleinen, aber dann doch sehr bedeutsamen Änderung auf:

Am / Dm / G / C / F / **Bb** / E / Am //

Auf diese Weise wird die mittlere Quintfallfolge um die Tonika C-Dur um eine Doppelsubdominante erweitert:

G / C / F / B / E
D – T – S – SS

Damit ergibt sich eine in diesem Abschnitt so konsequent wie geschmeidig daherkommende Abfolge, die aber dann umso vehementer in den Tritonus-Querstand *b – e* einbricht. Eine wie auch immer vermittelnde Funktion oder Tonübergreifung ist hier nicht mehr vorhanden. Dieser Bruch bildet damit einen hörbaren charakteristischen Aussagekomplex, der, wie noch aufgezeigt werden wird, auch durch die zugehörige Gesangs-Melodik konsequent mitgeführt und ausdrücklich noch bekräftigt wird.

Doch vor dem Blick auf die jeweiligen Melodieführungen sei hier noch das Akkordmodell von »Nordrach« angeführt, das nochmals eine ganz spezifische Variante der »ursprünglichen« »Autumn Leaves«-Progression einbringt:

Am / Dm / / C / F / Dm / G / Am //

Damit ergibt sich eine Art Trugschluss in einer II-V-I-Folge, die aber eben auf der Mollparallele, also der VI. Stufe endet:

(in C-Dur)	Sp	D	Tp
	II	V	VI

Interessanterweise ist damit dieser Song der einzige, der eine Änderung in Bezug auf das Harmoniegerüst im siebten und nicht im sechsten Takt bzw. bei der vorletzten und nicht bei der drittletzten Harmonie einbringt. Bei einem Gesamtvergleich dieser einzelnen Akkordfolgen-Varianten zeigt sich damit als markantestes Merkmal, dass die einzelnen Varianten (alle hier der besseren Übersicht halber nach a-Moll transponiert und als achttaktige Einheit notiert) nur im Schlussteil zu finden sind, keine davon im vorderen einleitenden Abschnitt:

»Autumn Leaves«

Am / Dm / G / C / F / Dm / E / Am //

»You Never Give Me Your Money«

Am / Dm / G / C / F / Hm^{7/5-} – E / Am / (Am) //

»The William and Caroline Suite«, »Still Got The Blues«,

»Picture Of The Moon«

Am / Dm / G / C / F / Hm^{7/5-} / E / Am //

»Hello«

Am / Dm / G / C / F / B / E / Am //

»Nordrach«

Am / Dm / G / C / F / Dm / G / Am //

Damit werden die üblicherweise möglichen Variationsbildungen recht deutlich, wobei hier anzumerken ist, dass eben nur »Nordrach« eine andere Fortführung zurück zur Tonika als die Dur-Dominante wählt. Es gibt auch in der Gutachterliteratur keine Hinweise darauf, dass diese spezielle Variante in anderen Songs vorgestellt wird.

Melodik

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Analyse ist die Betrachtung des Melodiebaus, wobei es hier unerheblich sein soll, ob es sich um Gesangslinien oder um instrumentale Melodiebögen handelt. Schon bei der Betrachtung von »Autumn Leaves« zeigt sich, dass die Melodien sich diatonisch auf die jeweilige Grundtonart (hier a-Moll bzw. C-Dur) beziehen. Ein Auftreten von betonten Dissonanzen oder Blue-Notes ist zu keinem Zeitpunkt üblich. Der Tonvorrat in a-Moll ist hier dementsprechend $a - c - d - e - f - g - a'$.

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has chords Am, Dm, and G. The second staff has chords C, F, and Dm. The third staff has chords E and Am.

Die jeweils auftretenden Melodietöne des Beatles-Stücks dagegen erweitern den Tonvorrat durch ein *gis*, das aber – sozusagen regelgerecht – nur an der dazu passenden Stelle, nämlich über E-Dur, auftritt: *a – h – c – d – e – f – g/gis – a'*.

Seven staves of musical notation in 4/4 time, numbered 1 to 7. Chords are indicated above the staves: 1 Am, 2 Dm, 3 G, 4 C, 5 F, 6 Hm 7/5-, E, 7 Am.

Das Gleiche gilt auch für »The William And Caroline Suite«, wobei hier zusätzlich über a-Moll eine leittönige Durchgangsnote *gis* zu finden ist: *a – h – c – d – e – f – g/gis – a'*.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has chords Am, Dm, G, C, and F. The second staff has chords Hm-5 and E, followed by Am with triplets.

Wenn dann bei »Hello« von Lionel Richie der Melodievorrat durch ein *b* erweitert wird, so tritt dies, ebenso wie das auch hier vorkommende *gis*, konsequent nur über der jeweils zugehörigen Harmonie auf: *a – b/h – c – d – e – f/fis – g/gis – a'*. Hinzu kommt noch ein in der Verbindung mit *gis* melodisch aufsteigendes *fis*:

The first musical example is in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Chords are indicated above the notes: Am (1), Dm (2), G (3), C (3), F (3), B (4), E^{4>3} (4), and Am (5).

Ganz in dieses »Muster der angepassten Melodik« passt auch »Nordrach«, wobei hier entsprechend und konsequenterweise kein *gis* auftritt, da ja nicht E-Dur als Dominante zu finden ist. Insofern findet sich hier ein an sich überschaubarer Tonvorrat, der genau der natürlichen a-Moll-Skala entspricht, wobei dieser Vorrat durch einige chromatisch eingeschobene Durchgänge erweitert wird: *a – h – c/cis – d/dis – e – f – g – a'*.

Ein *gis* ist hier über der abschließenden Harmonie G-Dur nicht zu erwarten, da es zweifelsohne als »falsch« gehört und sofort korrigiert worden wäre.

The second musical example is in 12/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Chords are indicated above the notes: Am (1), Dm (2), G (2), C (3), F (3), Dm (4), G (4), and Am (5).

Der einzige Song, der eine ›falsche‹ Note einbringt und zwar genau an dieser Stelle, ist dagegen »Still Got The Blues«. Hier findet sich über E-Dur, wo sonst bei allen anderen Stücken beim Auftreten der siebten Stufe immer ein an die Harmonik (E-Dur) angepasstes *gis* auftritt, ein *g!*

Der Einwand, es handle sich um eine blue note bzw. das *g* sei »typisch für Bluesartige Kompositionen« (Gutachten Dr. Michael Raab, München, als Anlage am 3.4.2006 eingereicht), ist insofern anzuzweifeln, weil bei durchweg allen Songs mit der Harmonie-Formel von »Autumn Leaves« gerade bei dieser abschließenden Schlusswendung grundsätzlich ein Eingehen auf die jeweils hier begleitende Harmonik zu finden ist. Warum aber setzt Gary Moore, sauber und deutlich gespielt und im strikten Gegensatz zu seinen früheren und auch späteren Kompositionen, auf dieser Akkordprogression und an dieser Stelle einen Ton, der aus sich heraus hier nicht zu erklären ist? Der aber gleichzeitig exakt das nachvollzieht, was Jud's Gallery an dieser Stelle im harmonischen Bezug gemacht haben, also das *g* als Grundlage dieses Taktes markant herauszuheben?

Damit liegt folgendes Fazit nahe: Bei »Nordrach« bildet die Melodie in Verbindung mit der (an einer Stelle) individuellen Harmonik eine so eigenständige und charakteristische Gestalt, dass dieses Stück aller Wahrscheinlichkeit nach die Grundlage für »Still Got The Blues« darstellt. Da diese Ähnlichkeit aber schon mit einer winzigen Veränderung absichtlich zu vermeiden gewesen wäre, ist davon auszugehen, dass keine bewusste Übernahme stattgefunden hat. Das Melodie-Phänomen »Nordrach« als die oben beschriebene Gesamtgestalt hat sich offenbar einen Weg durch Jahrzehnte der dunklen Erinnerung und nicht-bewussten Speicherns gebahnt, bis es dann nahezu originalgetreu und gut wiedererkennbar abgerufen – und für eine eigenständige Schöpfung gehalten wurde. In diesem Sinne hat auch das Gericht geurteilt und die entsprechenden Entscheidungen angebahnt.

Literatur

Maier, Frank (2008). »Wer hat den Blues geklaut? Gary Moore: ›Still got the Blues‹ ist abgekupfert.« In: *Regioactive.de*, online unter: http://www.regioactive.de/story/7643/gary_moore_still_got_the_Blues_ist_abgekupfert.html; Stand: 4.12. 2008.

Diskographie

Beatles, The (1969). »You Never Give Me Your Money.« Auf: *Abbey Road* (Apple 1 C 198-53174).

Jud's Gallery (1974). »Nordrach.« Auf: *SWF-Sessions Volume 1*. (Long Hair LHC1).

Kosma, Joseph (1945). »Les Feuilles Mortes« (Autumn Leaves). (Coral 91166 (C)).

Kovac, Daniel (1972) »Dana.« Auf: *Der Lift* (TV-Soundtrack).

Moore, Gary (1990). »Still Got The Blues.« Auf: *Still Got The Blues* (Virgin 260 558-222).

Moore, Gary (2001). »Picture Of The Moon.« Auf: *Back To The Blues* (Castle Communications SANCD 072).

Richie, Lionel (1984). »Hello.« Auf: *Can't Slow Down* (Motown MCD 06059 MD).

Anhang

Pressemeldung des Landgerichts München:

Die 21. Zivilkammer des Landgerichts München I hat heute über den Plagiatsvorwurf in Sachen »Still got the Blues« entschieden.

Der Kläger hatte behauptet, das Gitarrensolo in »Still got the Blues« (1990) sei aus seinem Werk »Nordrach« (1974) entnommen worden. »Nordrach« war allerdings seinerzeit nicht auf Tonträger erhältlich, sondern lediglich auf diversen Live-Konzerten und jedenfalls einmal im Radio zu hören gewesen. Der Beklagte hatte dann auch behauptet, »Nordrach« nicht gekannt zu haben.

Nach Ansicht des Gerichts waren die Übereinstimmungen beider Stücke aber so frappierend, dass von einer Übernahme auszugehen war, zumal das Gericht auch annahm, dass der Beklagte »Nordrach« gehört haben konnte. Zu klären war auch, ob sich der Beklagte das Stück aus »Nordrach« über 16 Jahre merken konnte – schließlich gab es keine Tonträger, auf denen man es sich immer wieder anhören hätte können. Der zu dieser Frage gehörte gerichtliche Sachverständige wollte eine solche Gedächtnisleistung eines Musikers nicht ausschließen.

Das Gericht hatte jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass die Übernahme bewusst erfolgte; allerdings stellt auch eine nur unbewusste Übernahme eine Urheberrechtsverletzung dar. Deshalb verurteilte das Gericht den Beklagten und seine Plattenfirma zur Auskunft und Schadensersatzleistung. Den geltend gemachten Unterlassungsanspruch versagten die Richter dem Kläger hingegen. Er hatte nämlich gleichzeitig beantragt, bei der GEMA als Mitkomponist geführt zu werden. Das – so meinte das Gericht – ginge dann doch nicht zusammen: Einerseits an der Auswertung des Songs partizipieren zu wollen, andererseits aber Aufführung und

Verbreitung des Werkes verhindern zu wollen« (Pressesprecher VRiLG Dr. Frank Tholl; Urteil des Landgerichts München I, Az. 21 O 23120/00; bis Juni 2009 noch nicht endgültig rechtskräftig.

BACK TO THE BODILY ROOTS – CONCEPTUAL BLENDS VON MUSIK UND TEXT ALS ANALYSEMODELL POPULÄRER SONGS

Saskia Malan

1. Einleitung

Der vorliegende Artikel versucht, mithilfe von Ansätzen aus der kognitiven Linguistik, die körperlich erfahrbare Basis von musikalischen Konzeptualisierungen für die musikalische Analyse nutzbar zu machen. Dabei stehen vor allem die konzeptuelle Metaphertheorie nach George Lakoff und Mark Johnson (1980) sowie die conceptual blending theory nach Gilles Fauconnier und Mark Turner (2002) im Vordergrund, gestützt von der image schema theory nach Mark Johnson (1987), dem Konzept der activation contours nach Daniel Stern (1985) und der primary metaphor theory nach Joseph Grady (1997 u. 2005).

Aus körperlicher Erfahrung entstandene Konzeptualisierungen können in unterschiedlichen Formen des blending mit weiteren Konzeptualisierungen verbunden werden, um neue Bedeutung(en) zu erschließen. Obwohl sich sowohl die konzeptuelle Metaphernforschung als auch die Forschung zur blending theory hauptsächlich auf das Medium der Sprache konzentriert haben, sind die beiden verwandten Ansätze nicht ausschließlich auf Sprache beschränkt. Besonders die blending theory kann Input aus unterschiedlichen medialen Modalitäten integrieren, d.h. sie kann sowohl Konzeptualisierungen, die aus unterschiedlichen musikalischen Input-Ebenen entstehen, miteinander vereinbaren, als auch Musik und Sprache kombinieren. Letzteres macht sie für wortgebundene Musik interessant. Nach einem Überblick über die o.g. theoretischen Ansätze der kognitiven Semantik wird daher das im Ansatz entwickelte und vorgestellte Modell auf einen Song des südafrikanischen Singers/Songwriters Roger Lucey angewendet.

2. Konzeptuelle Metaphern und conceptual blending

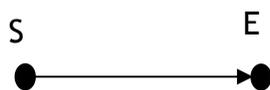
Die konzeptuelle Metapherntheorie (Lakoff/Johnson 1980, 1999; Lakoff 1987, 1993) geht davon aus, dass menschliches Denken an sich metaphorisch ist. Belege hierfür findet sie in sprachlichen Äußerungen, die auf tiefer liegende Metaphern hinweisen und die systematisch und unabhängig voneinander verwendet werden. Die folgenden Äußerungen (vgl. Lakoff/Johnson 1982: 2) sind Beispiele für die konzeptuelle Metapher DAS LEBEN IST EIN WEG oder DAS LEBEN IST EINE REISE.¹

- (1) Unsere Wege trennten sich.
- (2) Ich weiß, dass ich noch einen langen Weg vor mir habe.
- (3) Unser gemeinsamer Lebensweg.
- (4) Schau doch mal, wie weit wir im Leben schon gekommen sind.
- (5) Ich bin an einem Scheidepunkt angelangt und weiß nicht, welchen Weg ich nehmen soll.
- (6) Er wird seinen Weg schon machen.

Ähnliche Äußerungen und Ausdrücke bezogen auf das zeitliche Fortschreiten durch das Leben finden sich in vielen Sprachen. Metaphorische Konzeptualisierungen wie diese sind nicht etwa zufällig und willkürlich, sondern basieren auf Erfahrungen, die von einem großen Teil der Menschheit geteilt werden. Diese sind körperliche, sensorische Erfahrungen, die wiederum die Basis bilden für image schemas (Johnson 1987), primäre Metaphern (Grady et al. 1996; Grady 1997, 2005) und activation contours (Stern 1985).

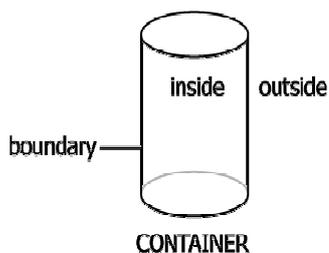
Image schemas sind »sich wiederholende, dynamische Muster« (Johnson 1987: xiv; meine Übersetzung [S.M.]), die »hauptsächlich auf der Ebene der körperlichen Bewegung durch den Raum, der Manipulation von Objekten und Interaktionen unserer Sinne mit der Welt entstehen« (ebd.: 29). Sie gehen aus Erfahrungen aller Sinnesmodalitäten hervor, werden durch sie verstärkt und erweitert und »geben unseren Erfahrungen Kohärenz und Struktur« (ebd.: xiv).

1 Es ist in der Literatur üblich, konzeptuelle Metaphern und image schemas in Kapitälchen zu setzen.

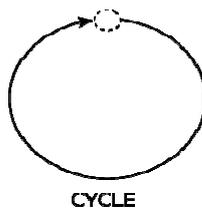


Grafik 1: PATH schema

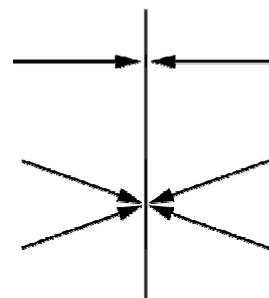
Das PATH schema zum Beispiel (s. Grafik 1) hat seinen Ursprung in frühester körperlicher Erfahrung. Es besteht aus einem Anfangspunkt und einem Endpunkt, die durch eine Abfolge von zusammenhängenden Punkten verbunden werden, dargestellt durch einen Vektor von S (starting point) zu E (end point). Die Geburt ist vielleicht das erste Erlebnis, das in die Formation des PATH schemas einfließt – das Verlassen eines Ortes und das Ankommen an einem anderen mit je sehr unterschiedlichen Charakteristika. Das PATH schema ist untrennbar mit Richtung, Zeitlichkeit und Intention verbunden und wird darin immer wieder bestärkt. Schon das wenige Monate alte Baby erfährt Richtung, zeitliche Distanz und Intention im Zusammenhang mit den ersten Greifversuchen und später den ersten Krabbelversuchen.



Grafik 2: CONTAINER schema



Grafik 3: CYCLE schema



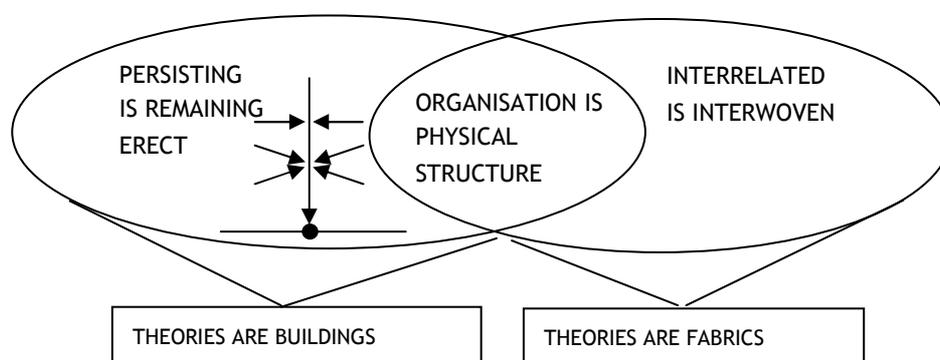
BALANCE

Grafik 4: BALANCE

Weitere image schemas sind z.B. das CONTAINER schema, das CYCLE schema und das BALANCE schema (s. Grafiken 2 bis 4). Das CONTAINER schema hat seine körperlich erfahrbare Basis im menschlichen Körper als Behälter, das CYCLE schema in zyklischen körperlichen Abläufen, wie z.B. der Atmung, aber auch in zyklischen Abläufen in unserer Umgebung, wie z.B. dem Tag-Nacht-Wechsel und den Jahreszeiten. Das BALANCE schema wurzelt in der körperlich erfahrbaren Basis des Körpergleichgewichts, das wir erlernen, um die auf den Körper einwirkenden Kräfte (z.B. Schwerkraft, Trägheit) zu vereinbaren (FORCE schema).

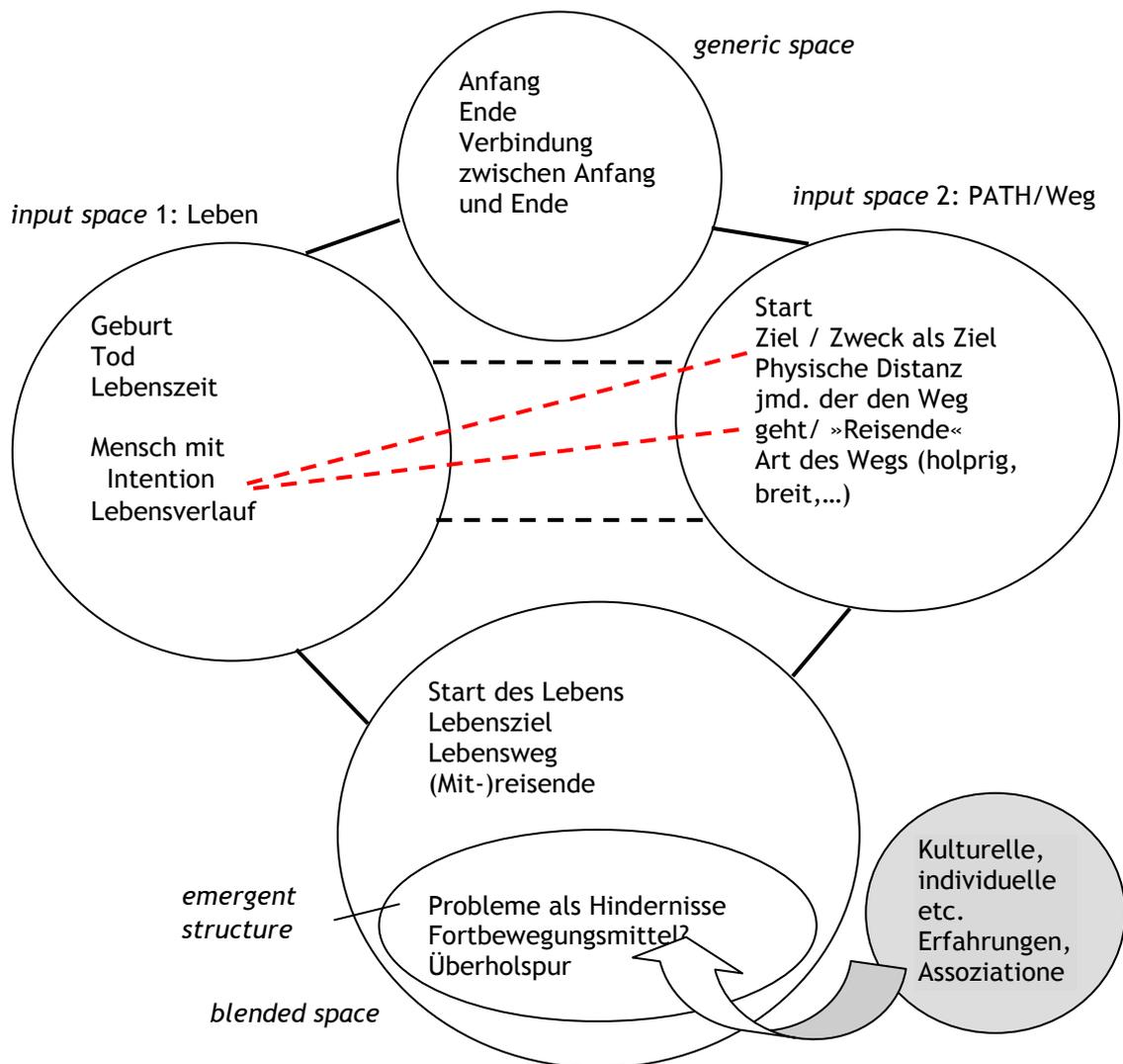
Image schemas können die Basis sowohl für primäre Metaphern, d.h. Metaphern, die – ähnlich wie image schemas – eine sich wiederholende, unabhängige und direkt körperlich erfahrbare Basis haben, als auch für konzeptuelle Metaphern sein. So basiert z.B. die konzeptuelle Metapher THE BODY IS A CONTAINER FOR EMOTIONS (evident in sprachlichen Äußerungen wie: »Ich platze gleich vor Ärger« oder: »Er musste seinen Frust einfach rauslassen«)

auf dem image schema CONTAINER. Die primäre Metapher PERSISTING IS REMAINING ERECT basiert auf den image schemas FORCE, CENTER-PERIPHERY und BALANCE und ermöglicht zusammen mit der primären Metapher ORGANISATION IS PHYSICAL STRUCTURE eine konzeptuelle Metapher, die verbal gefasst werden kann als THEORIEN SIND GEBÄUDE (evident in sprachlichen Äußerungen wie: »Die Theorie brach in sich zusammen« oder: »Hier sehen wir das Grundgerüst der Theorie«). In Verbindung mit anderen konzeptuellen Metaphern, wie z.B. INTERRELATED IS INTERWOVEN, können sich aus der primären Metapher ORGANISATION IS PHYSICAL STRUCTURE weitere konzeptuelle Metaphern ergeben, hier: THEORIES ARE FABRICS (vgl. Grady 1997: 275, s. Grafik 5).



Grafik 5: THEORIEN SIND GEBÄUDE, adaptiert aus Grady et al. (1996: 183).

Das PATH schema bringt primäre Metaphern wie PURPOSES ARE PHYSICAL GOALS, ACHIEVING A PURPOSE IS ACQUIRING A DESIRED OBJECT und ACTION IS MOTION hervor. Durch solche primären Metaphern strukturieren image schemas auch konzeptuelle Metaphern, wie z.B. unser anfängliches Beispiel vom LEBEN ALS WEG. Dies kann in einem blending diagram (vgl. Fauconnier / Turner 2002) folgendermaßen dargestellt werden (s. Grafik 6).



Grafik 6: Blend: DAS LEBEN IST EIN WEG (LIFE IS A PATH)

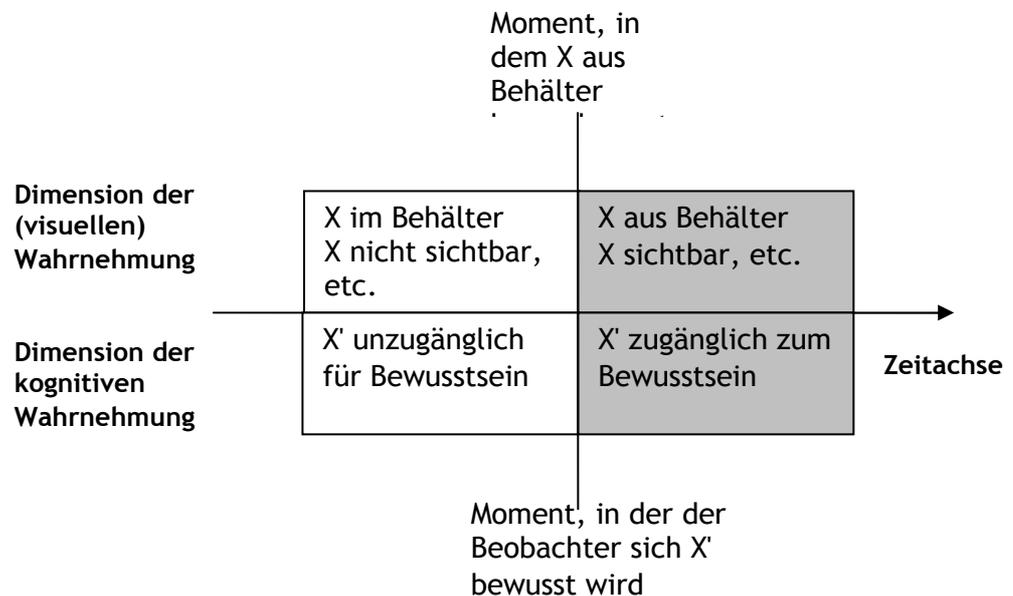
Die beiden sogenannten input spaces – Leben und PATH/Weg² – projizieren die ihnen gemeinsame Struktur in einen generic space. Dieser bestätigt durch seine Existenz quasi die Möglichkeit der Korrespondenz-Erstellung zwischen den input spaces, sodass Elemente an denselben Strukturpunkten miteinander verbunden werden können.³ Aus diesem mapping ergibt sich die Konzeptualisierung vom Leben als Weg, die mit den image schemas und primären Metaphern kohärent ist und die Folgerungen auch unter Einbezug von kulturellen Einflüssen oder individuellen Erfahrungen in der emergent structure ermöglicht, die dann wieder als sprachliche Äußerungen zutage

2 Das image schema PATH und konkrete, individuelle Bilder bzw. Erfahrungen von Wegen konstituieren streng genommen separate input spaces.

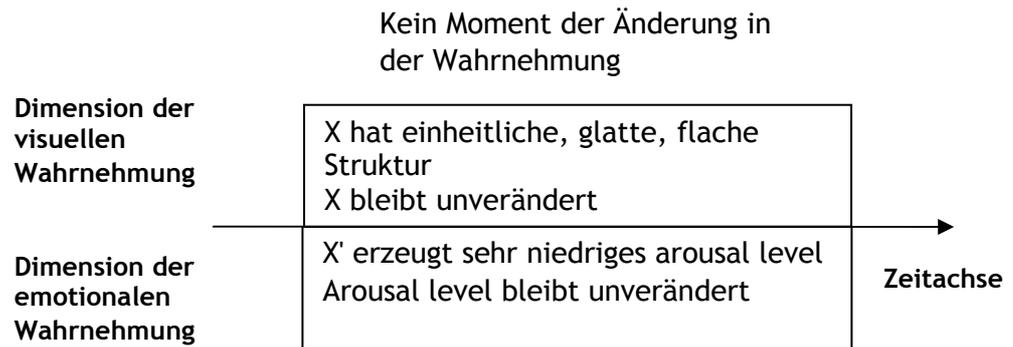
3 Aus Gründen der Übersichtlichkeit ist in Grafik 6 nur eine Auswahl der möglichen Verbindungen eingezeichnet.

treten, also z.B.: »Sein Leben ist ein Polterpfad, auf dem er nur ganz langsam voran kommt« oder: »Er ist auf der Überholspur des Lebens.«

Primäre Metaphern führen, anders als image schemas, schon in ihrer Existenz zwei unterschiedliche Dimensionen zusammen. Während image schemas von Erfahrungen in unterschiedlichen körperlichen Dimensionen und Sinnesmodalitäten abstrahiert werden, entstehen primäre Metaphern durch eng korrelierende subscenes, die in einer sogenannten primary scene gleichzeitig erfahren werden. Diese subscenes gehören unterschiedlichen Wahrnehmungsdimensionen an, wie etwa Sinneswahrnehmungen, körperlichen Wahrnehmungen, emotionalen Empfindungen oder kognitiven Auswertungen einer Erfahrung. Beispiele dafür finden sich in der primären Metapher BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER, die auf die image schemas CONTAINER und PATH aufbaut, oder in der primären Metapher UNINTERESTING IS FLAT (vgl. Grady/Johnson 2003: 545), die in Erfahrungssituationen begründet ist, in denen eine relativ einheitliche oder glatte Oberfläche visuell wahrgenommen wird, die keinerlei Besonderheiten, Löcher, Vorsprünge oder Texturveränderungen enthält und daher keine Aufmerksamkeit erregt. Die folgenden Diagramme (s. Grafik 7 u. 8) veranschaulichen diese primary scenes.



Grafik 7: Primary scene: Emergence of object from container. Die Basis für die primäre Metapher lautet BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER, adaptiert aus Grady/Johnson (2003: 539).



Grafik 8: Primary scene: Observing a flat bounded planar space. Die Basis für die primäre Metapher lautet UNINTERESTING IS FLAT.

Auf die Musik übertragen kann z.B. ein einzelner gehaltener, sich nicht in Dynamik oder Artikulation verändernder Ton das image schema FLAT hervorrufen und durch die primäre Metapher, die darauf basiert, als uninteressant empfunden werden.

Eine dritte Art »Muster«, das direkt aus körperlicher Erfahrung entsteht und die emotionale Dimension menschlichen Empfindens mehr als die sub-scenes mit einbezieht, sind vitality affects mit ihren activation contours. Daniel Stern (1985) entwickelte diese Begriffe im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen über die Entstehung eines Konzepts des Selbst und des Anderen bei Babys und Kleinkindern. Vitality affects können in Kombination mit Gefühlen oder unabhängig von ihnen auftreten. «[A] ›rush‹ of anger or of joy, a perceived flooding of light, an accelerating sequence of thoughts, an unmeasurable wave of feeling evoked by music, and a shot of narcotics» (Stern 1985: 55) können alle als rush, als ein plötzliches und kurzlebiges Anschwellen empfunden werden. Vitality affects sind jedoch keine bloßen arousal levels, also Grade emotionaler und/oder sensorischer Intensität. Jeder vitality affect hat ein bestimmtes Muster von arousal levels, die sich über einen kurzen Zeitraum erstrecken, sogenannte activation contours.⁴ Activation contours können, ähnlich wie image schemas oder primäre Metaphern, eine Korrespondenz zwischen den Strukturen zweier input spaces aufzeigen und damit eine neue Konzeptualisierung ermöglichen.⁵

4 Arousal wird hier im allgemeineren Sinne eines Intensitäts-Levels von Aktivität auf der Ebene von Emotionen oder Sinneswahrnehmungen verstanden (vgl. Sloboda/Juslin 2001: 76).

5 Während eine subscene einer emotionalen Dimension immer an die spezifische andere subscene gekoppelt ist, bildet sich eine activation contour parallel in unterschiedlichen körperlichen und sensorischen Erfahrungen aus. Studien zum intermodalen Transfer zwischen Licht und Klang, Tastsinn und Sehsinn liefern

Activation contours sind mit image schemas und subscenes vereinbar. Die primäre Metapher BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER mit ihrer visuellen und kognitiven subscene ist zum Beispiel mit Sterns activation contours »explosiv«, »rush« (Anschwellen), »crescendo« und »drawn out« (hinausgezögert, in die Länge gezogen) kompatibel. Je nachdem, mit welcher Geschwindigkeit welches Objekt den Behälter verlässt, macht es eine andere activation contour erfahrbar. Der oben als Beispiel angeführte gehaltene Ton ruft eine activation contour hervor, die ein sehr niedriges arousal level konstant hält.

Während image schemas, primäre Metaphern und activation contours den Anspruch haben, überkulturell Gültigkeit zu besitzen, sind kulturell und individuell spezifische Ausprägungen auf dem Level der konzeptuellen Metaphern möglich und existent. So ist ein Beispiel für die individuelle, kreative Erweiterung einer konzeptuellen Metapher, die auf dem image schema PATH basiert und in der man den historischen und kulturellen Einfluss sieht, Anton von Weberns Äußerung über das Wesen der Modulation: »Ich gehe ins Vorzimmer, um dort einen Nagel einzuschlagen. – Während ich dorthin gehe, kommt mir der Gedanke, lieber auszugehen. – Ich lasse mich treiben, steige in die Elektrische [Straßenbahn], komme zur Eisenbahn, fahre fort und komme schließlich – nach Amerika! – Das ist die Modulation!« (Webern 1960: 51).

3. Image schemas, primäre Metaphern und activation contours in Musik

Elemente des oben skizzierten kognitiv semantischen Ansatzes wurden auf Musik übertragen. Beispielsweise findet Janna Saslaw (1996) metaphorische Konzeptualisierungen basierend auf image schemas in musiktheoretischen Abhandlungen, wie in den oben zitierten Ausführungen von Anton von Webern, und Diskursen über Musik. Zur Untersuchung der Fragen, ob Musik selbst innermusikalisch durch image schemas, activation contours und Metaphern verstanden wird oder werden kann, muss man sich jedoch auf die Ebene der Musik selbst konzentrieren und nicht auf den Diskurs über sie, obwohl die sprachliche Fassung von musikalischen Zusammenhängen, wenn man Lakoff und Johnson (1980) folgt, Aussagen über ihre Konzeptualisierung zulässt. Candace Brower (2000) konzentriert sich auf image schemas in der Musik in einem Versuch der innermusikalischen Bedeutungsfindung und

Ergebnisse, die diese Fähigkeit als angeboren erscheinen lässt (vgl. Stern 1985: 47ff.).

-erklärung westlicher tonaler Musik durch image schemas. So entspricht z.B. eine prototypische tonale Melodie dem image schema PATH bzw. der körperlichen Bewegung entlang eines Pfades. Auch Sprache, die von Schritten und Sprüngen einer Melodie spricht, weist auf diese Konzeptualisierung hin. Die Eigenschaft von Musik, sich im zeitlichen Verlauf zu entwickeln, ermöglicht eine einfache Rekrutierung des PATH schemas für Musik. Diese Konzeptualisierung ist eng verknüpft mit der weit verbreiteten Metapher von MUSIK ALS PERSON. Diese konzeptuelle Metapher hat eine mindestens zweifache Basis: Das image schema PATH beinhaltet Zeit, Richtung und Intention. Intention aber setzt ein empfindendes, intelligentes Wesen voraus, womit wir der Konzeptualisierung von Musik als Person oder als Wesen näher kommen. Musik hat activation contours oder, wie Nicholas Cook (2001) sagt, »emotionless nuances« – diese Muster von arousal Intensitäten sind mit denen von Gefühlen einer bestimmten Intensität und Verlaufsform deckungsgleich. Gefühle setzen jedoch wieder ein empfindendes Wesen voraus, unterstützen also ebenfalls die Konzeptualisierung von Musik als Person. Sind die Korrespondenzen einmal gefunden (und hier sind wir auf der Ebene von Cooks potential meaning), sind weitere Folgerungen schnell gezogen und der Weg ist geebnet, MUSIK ALS EINE PERSON mit der vollen Breite von Emotionen zu konzeptualisieren, um dann diese Emotionen auf der Ebene von Cooks actualized meaning einer bestimmten Ursache zuzuschreiben, die Keimzelle einer Interpretation der Musik sein kann.

Auch das image schema FORCE findet sich in Konzeptualisierungen von Musik. Ausgehend von Verbalisierungen musikalischer Beziehungen, wie »die melodische Linie kletterte höher und höher«, »der Leitton drängt zur Tonika«, entwickelt Steve Larson (1997/1998) die Konzeptualisierung von musical forces (musikalischen Kräften) aus der kognitiv-semantischen Perspektive und unterscheidet Schwerkraft (gravity), Magnetkraft (magnetism) und Trägheit (inertia). Die tonale Anziehungskraft geht laut Larson von allen drei Tönen des Tonika-Dreiklangs aus. Die musikalische Schwerkraft wolle jede Melodie nach unten ziehen, die Magnetkraft bewirke eine Weiterbewegung zu der Tonika-Umkehrung, die am nächsten ist, und die Trägheit, dass eine Linie in die Richtung weiterläuft, aus der sie kommt.⁶ Im Folgenden soll eine beispielhafte erste Anwendung des oben skizzierten Modells auf einen Song des südafrikanischen Singers/Songwriters Roger Lucey versucht werden.

6 Diese image schemas, subscenes und activation contours sind in ähnlicher Weise auch in den Bereichen Harmonie und Rhythmus zu finden – detaillierte Ausführungen würden jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen (vgl. Brower 2000; Larson 1997/1998).

4. Roger Lucey: »Lungile Tabalaza«

Der Song »Lungile Tabalaza« des Südafrikaners Roger Lucey wurde 1974 aufgenommen, jedoch wurde das öffentliche wie private Abspielen und der Besitz des gesamten Albums unter dem Apartheid-System vom Directorate of Publications verboten. »Lungile Tabalaza« gehörte zu den Songs, die in der – fadenscheinigen und extrem schlecht geschriebenen – »Begründung« des Verbots des Directorate of Publications explizit als »extremely dangerous to the State«, also als extrem gefährlich für das damalige politische und gesellschaftliche System benannt wurden. Das verwundert schon aufgrund des Songtextes nicht (s. Abb. 1), jedoch kann die Analyse der Musik eine zusätzliche Erklärung liefern.

Some men take the hard line and some take none at all
And some just want their freedom and they wind up behind a prison wall
There are cops on every corner and they know what they don't like
And if you're it then you know that the street's no place for you at night

Lungile Tabalaza he was a young man only twenty
Lived in New Brighton township just outside of Port Elizabeth
In a small house with his family, he lived through violations
Went to school in Kwazakhele with the Bantu Education (and they call it education, oh yeah)

Well, the cops came Monday morning and they took him on suspicion
Of robbery and arson, the law makes no provision
So they handed him to Plain Clothes, the Special Branch elite
And it doesn't really matter how strong you are
They've got ways to make you speak

They gonna make you speak if they wanna hear you speaking
They gonna get it out of you, they gonna hear your voice

Well, whatever happened in that office
God and the cops will only know
'Course the law has ways of keeping quiet
So that nothing at all would show

But about three o'clock that same afternoon
Lungile fell five floors
Lay dead below on the street outside
They quickly rushed his body behind closed doors
They rushed the body behind – behind the doors

Well, some say it was murder and some say suicide

But this is not the first time that men have gone in there and died
 From New York and from London came angry cries and protests
 And at his home the mourners come to ask for his eternal rest
 And they sing and they cry and they ask and they ask and they ask
 And they ask for his rest

Now some men take the hard line and for that they get the rope
 And some men fall from windows and others slip on bars of soap
 Whether the innocent are guilty, Lungile died just the same
 And in the halls of justice the overseers just carry on with the game
 They carry on with the game.

Der Songtext orientiert sich an einem realen Ereignis: Ein junger Mann namens Lungile Tabalaza wurde von der Sicherheitspolizei verhaftet und des Raubes und der Brandstiftung beschuldigt. Er wurde in einem Polizeigebäude vernommen und fiel aus dem fünften Stock in den Tod – ob er stürzte, sprang oder gestoßen wurde, ist unklar. Welche Version der Wahrheit entspricht, bleibt jedoch im Songtext nur scheinbar offen. Von Beginn an vermittelt der Text ein Bild der »cops« als unberechenbare, alles beherrschende Kräfte, die agieren, wie es ihnen gefällt. Dass der Text die Version vom Mord an Lungile Tabalaza unterstützt, wird gegen Ende des Stücks noch einmal durch einen Satz deutlich (»some men fall from windows and others slip on bars of soap«), der auf die im Volksempfinden und in den Volksmund aufgenommene häufigste Erklärung für plötzliche Todesfälle in Gefängnissen unter dem Apartheid-Regime anspielt – und die keiner mehr für bare Münze nahm.

Auf der musikalischen Ebene ist das dominierende Merkmal die lebhafteste, sich nach vier Takten wiederholende Basslinie, unisono gespielt von Bass und Gitarre. Sie beginnt direkt nach dem eintaktigen Schlagzeugintro zu Beginn des Songs, nach einem Durchlauf setzt der Gesang ein.



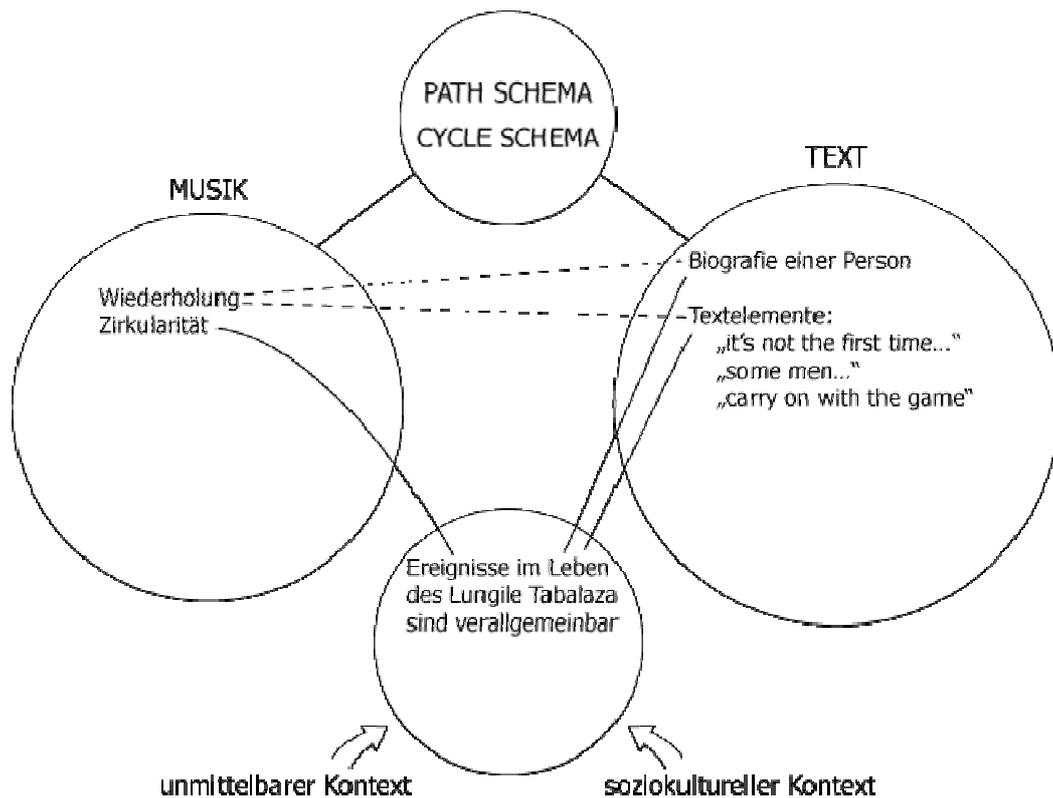
Grafik 9: Basslinie »Lungile Tabalaza«

Wir haben gesehen, dass die Konzeptualisierung von Musik als Bewegung entlang eines Pfades basierend auf dem PATH schema, und auch von MUSIK ALS PERSON, die sich entlang eines Pfades fortbewegt, in körperlicher Erfahrung zu begründen ist. Die dominierende Basslinie von »Lungile Tabalaza« hat jedoch einen Endpunkt, der mit dem Startpunkt für die nächste Wiederholung der Basslinie identisch ist und daher die Konzeptualisierung eines zyklischen Pfades vermittelt, aus dem es quasi kein Entkommen gibt. Im Verlauf des Songs sind es hauptsächlich der Rhythmus und die Artikulation der Basslinie,

deren Energie ausreicht, das Momentum der Basslinie über den stabilsten Ton, den Grundton der Tonika, hinaus in die nächste Runde weiterzutragen. Die zwei Achtelnoten zu Beginn der Basslinie, von denen die erste staccato gespielt wird, nehmen die Kraft der schwersten Zeit des Taktes mit, holen sich quasi Schwung, um weiter aufzusteigen.

Diese Konzeptualisierung vom musikalischen Weg als CYCLE wird von der strikten Form des Songs unterstützt – es gibt keine Soli, keine Variationen in Instrumentation, Tempo, Groove oder Dynamik. Die musikalische Entwicklung läuft nicht unausweichlich auf ein Ende oder einen Höhepunkt zu. Die Basslinie – und der Song – enden schließlich doch plötzlich auf dem Grundton der Tonika, dem stabilsten Ton. Sie ist der musikalischen Schwerkraft gefolgt. Die Energie der Basslinie wird durch einen Beckenschlag absorbiert und verpufft, anstatt Sprungbrett für eine neue Runde zu sein. Unterstützt wird die Basslinie vom Backgroundgesang, der der Linie a-gis-a (8-7-8) folgt und nur am Schluss des Stücks in der Dynamik zunimmt und aus dem Hintergrund hervortritt. Der Gesang wird quasi von der musikalischen Trägheit und Schwerkraft zur Tonika »gezogen«. Er scheint gar keine andere Möglichkeit zu haben - ein unausweichliches Ende.

Der Text des Songs vermittelt im Gegensatz zu den zirkulären Aspekten der Musik eine lineare Konzeptualisierung, nämlich die Biografie einer Person mit der Betonung der Ereignisse am Ende ihres Lebens. Im Song werden die beiden Konzeptualisierungen als blend verbunden. Der generic space enthält Anfangs- und Endpunkt und ihre Verbindung. Im emergent space kann die Erweiterung entstehen, dass die Ereignisse, die sich im Leben der im Text geschilderten Person ereignet haben, auf viele weitere Personen zutreffen mögen und diskriminierende Handlungen und Lebenssituationen sich wiederholen, ohne dass ein Ende in Sicht ist. Der Text selbst bereitet diese Übertragung mit der allgemein gehaltenen ersten Strophe vor sowie mit Aussagen wie »it's not the first time men have gone in there and died«, der wiederholten Zeile »some men take the hard line« in der ersten und letzten Strophe und auch in der letzten, ad lib wiederholten Zeile: »They [the overseers/police] carry on with the game«. Diese Textelemente bilden Korrespondenzen zwischen den input spaces MUSIK und TEXT und bereichern sich gegenseitig an, um dieses blend zu ermöglichen (s. Grafik 10).



Grafik 10: Musik-Text-Blend »Lungile Tabalaza«

Der Text ruft auch eine Konzeptualisierung hervor, die eine Alternative zu dominanten Konzeptualisierungen im Apartheid-System darstellt. In der Geschichte und dem Diskurs Südafrikas der Apartheid-Zeit gibt es viele Hinweise auf eine Konzeptualisierung von Nicht-Weißen als beliebig manipulierbare Objekte, anstatt sie als Menschen mit eigenen Bedürfnissen und Rechten anzusehen, so z.B. die Klassifizierung von Mitgliedern derselben Familie in Kategorien aufgestellt nach Hautfarbe, die Zwangsumsiedlungen, pass-laws oder das fehlende Stimmrecht. Diese Konzeptualisierungen von Nicht-Weißen als eine Masse von Objekten, die auch in Ausdrücken wie »swaart gevaar« (schwarze Gefahr) zum Ausdruck kommen, befähigten die ausführenden Organe des Apartheid-Staates tätig zu werden, ohne von Empathie oder Unrechtsgefühlen behindert zu werden. Steven Mithen spricht allgemeiner über dieses Phänomen, wenn er sagt:

»For this view [that some groups are inherently inferior to others], which we can call racism, we seem to be looking at the transfer into the social sphere of concepts about manipulating objects, which indeed do not mind how they are treated because they have no minds at all« (Mithen 2003: 225).

Einen Pass zu stempeln oder nicht zu stempeln wird zu einer Aktivität, die gleichzusetzen ist mit der Sortierung unterschiedlicher Gegenstände in verschiedene Kartons.

Diese Konzeptualisierung wird in »Lungile Tabalaza« in ihr Gegenteil verkehrt – hier wird eher die Polizei als anonyme entmenschlichte Masse, als Maschine präsentiert, während Lungile Tabalaza als Mensch vorgestellt wird. Trotzdem wird Lungile Tabalaza von ihnen wie ein Objekt behandelt: »they took him«, »handed him over« – was die Folgerung für die Hörer nahe legt, dass er aus dem Fenster geworfen wurde. Der Text dreht also eine grundlegende Konzeptualisierung des Apartheid-Systems in ihr Gegenteil und hebt Aspekte hervor, die für ein Funktionieren des Apartheid-Systems eigentlich nicht hervorgehoben werden dürften. Die Musik vermittelt durch ihr schnelles Tempo, den Gesangsstil und die beschriebene Basslinie ein relativ hohes Level⁷ an arousal und eine activation contour von Ruhelosigkeit und Vorwärtsgetriebenwerden, welche sowohl auf Emotionen mit positiver Valenz (Freude, positive Antizipation) als auch Emotionen mit negativer Valenz (Ärger, Empörung) passt. Im blend mit dem Text jedoch verbleiben nur Emotionen mit negativer Valenz. Es verwundert also nicht, dass dieser Song der Zensur zum Opfer fiel, da er den Apartheid-Staat gefährdende Konzeptualisierungen mit negativen Emotionen starker Intensität verbindet.

5. Blends von Musik und Text

Die Kombination von conceptual blending theory und konzeptueller Metaphertheorie in einem multimodalen Ansatz scheint ein sehr vielversprechendes Feld für musikalische Analyse zu sein, welche die körperliche Basis von Musik mit bedenkt. Es gilt, den Ansatz für wortgebundene Musik systematisch weiterzuentwickeln und auf der Basis der Arten des conceptual blending eine Typologie zu erstellen, deren erster Entwurf etwa wie folgt aussehen könnte:

Im einfachsten Fall (enhancement), der jedoch schnell übertrieben und kitschig wirkt, vermitteln die Musik und der Text eine kohärente Bedeutung (von der Anlage evtl. vergleichbar mit Hansjörg Paulis (1978: 111) Film-musik-Klassifikation »paraphrasierend«). Dem entgegengesetzt steht der Typus des counterpoint, in dem Musik und Text gegensätzliche Bedeutung vermitteln. Der Grad der Gegensätzlichkeit determiniert dabei, inwiefern die input spaces Musik und Text interagieren, um neue emergent structure, d.h. neue Konzeptualisierungen, hervorzubringen. Sofern es also noch ausreichend gemeinsame Strukturen in den unterschiedlichen input spaces gibt,

7 In der Empfindung des arousal levels spielen kulturelle, sowie individuelle Hörerfahrungen eine große Rolle. Daher können die arousal levels von Hörer zu Hörer sehr verschieden ausfallen.

um Korrespondenzen zwischen ihnen und damit eine Interaktion hervorzurufen, existiert Potential für blending und neue Konzeptualisierungen. Geht die Gegensätzlichkeit über ein gewisses Maß hinaus, widerruft die Musik die Textbedeutung oder vice versa und es besteht die Möglichkeit einer ironischen Interpretation.

Eine erste Anwendung des Modells auf den Song »Lungile Tabalaza« hat gezeigt, dass ein blend von Musik und Text das Potential hat, neue Konzeptualisierungen zu erzeugen. Weitere Analysen müssen zeigen, wie das Modell und seine Typologie verfeinert und empirisch getestet werden können.

Literatur

- Brower, Candace (2000). »A Cognitive Theory of Musical Meaning.« In: *Journal of Music Theory* 44 (2), S. 323-379.
- Cook, Nicholas (2001). »Theorizing Musical Meaning.« In: *Music Theory Spectrum* 23 (2), S. 170-195.
- Fauconnier, Gilles / Turner, Mark (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Grady, Joseph E. (1997). »THEORIES ARE BUILDINGS« revisited.« In: *Cognitive Linguistics* 8 (4), S. 267-290.
- Grady, Joseph E. (2005). »Primary Metaphors as Inputs to Conceptual Integration.« In: *Journal of Pragmatics* 37, S. 1595-1614.
- Grady, Joseph E. / Taub, Sarah / Morgan, Pamela (1996). »Primitive and Compound Metaphors.« In: *Conceptual Structure, Discourse and Language, Conceptual Structure, Discourse and Language*. Hrsg. v. Adèle E. Goldberg. Stanford, CA: CSLI Publications. S. 177-187.
- Grady, Joseph E. / Johnson, Christopher (2003). »Converging Evidence for the Notions of »Subscene« and »Primary Scene.«« In: *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Hrsg. v. René Dirven und Ralph Pörings. Berlin: Mouton de Gruyter. S. 533-554.
- Johnson, Mark L. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark L. / Larson, Steve (2003). »»Something in the Way She Moves« — Metaphors of Musical Motion.« In: *Metaphor and Symbol* 18, S. 63-84.
- Lakoff, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993). »The Contemporary Theory of Metaphor.« In: *Metaphor and Thought*. (2. Aufl.). Hrsg. v. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, S. 202-251.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1982). *Metaphor and Communication* (= Series A. Paper No. 97). Trier: L.A.U.T.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

- Larson, Steve (1997/1998). »Musical Forces and Melodic Patterns.« In: *Theory and Practice* 22-23, S. 55-71.
- Mithen, Steven (1998). *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*. London: Phoenix.
- Pauli, Hansjörg (1976). »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß.« In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz: Schott, S. 91-119.
- Saslaw, Janna (1996). »Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music.« In: *Journal of Music Theory* 40 (2), S. 217-243.
- Stern, Daniel N. (2000). *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Webern, Anton von (1960). *Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*. Hrsg. v. Willi Reich. Wien: Universal Edition.

Diskografie

- Lucey, Roger (2000). »Lungile Tabalaza.« Auf: *21 Years Down the Road*. 3rd Ear Music (3ed 0034-F).

DAS PHÄNOMEN STRAIGHT EDGE UND DIE EIGNUNG VON LEBENSSTILKONZEPTEN ZU SEINER ANALYSE

Merle Mulder

1981 sang der damals 19-jährige Frontman der Washingtoner Band Minor Threat, Ian MacKaye, in dem Song »Out Of Step (With The World)«: »Don't drink / Don't smoke / Don't fuck / At least I can fucking think« (Minor Threat 1981). Mit seinem Text brachte er die Grundidee eines Phänomens auf den Punkt, das sich unter dem Namen Straight Edge heute auf der ganzen Welt wiederfindet.

Die Ablehnung von Alkohol, Tabak, Drogen und Sex mit ständig wechselnden Partnern, das Ziel, stets Kontrolle über Körper und Geist zu behalten, eine positive und offene geistige Grundeinstellung sowie die »Liebe« zur Musik ließen Straight Edge schnell für viele eine Alternative werden, die mit der damaligen Entwicklung im Punk unzufrieden waren. Seiner vielfach nihilistischen und selbstzerstörerischen Haltung, aber auch den Verhaltensweisen »normaler« Jugendlicher, deren Experimentieren mit Drogen, Alkohol und Sex, wollte und will Straight Edge etwas Positives entgegensetzen.

Im wissenschaftlichen Diskurs ist Straight Edge bisher weitestgehend unbeachtet geblieben. Entsprechend wurde auch eine der grundlegenden Frage noch nicht befriedigend beantwortet: Was ist Straight Edge eigentlich? Denn Straight Edge sind im Laufe der Zeit zwar zahlreiche unterschiedliche Etiketten angeheftet worden – von »Lebensstil«, »Subkultur« und »Ideologie« über »(soziale) Bewegung«, »Jugendkultur« und »Szene« bis hin zu »Philosophie« ist die Rede –, doch ist der theoretische Background dieser Kategorisierungen in der Regel unberücksichtigt geblieben (siehe hierzu Mulder 2009). Entsprechend war es das Ziel dieser Arbeit herauszufinden, ob Straight Edge ein Lebensstil ist, resp. inwieweit das Lebensstil-Konzept geeignet ist, um ein Phänomen wie Straight Edge angemessen zu erfassen.

Intro

Anfang der 1980er Jahre entwickelte sich Straight Edge aus dem US-amerikanischen Punk. Ausgangspunkt war Washington D.C., von wo Straight Edge sich zügig entlang der US-amerikanischen Ostküste und schließlich in ganz Nordamerika ausbreitete. Ab etwa 1988 erreichte Straight Edge Europa, später auch die übrigen Kontinente. Eine entscheidende Rolle für die Entstehung und Entwicklung von Straight Edge spielte der bereits erwähnte Sänger Ian MacKaye. Mit seiner Hardcore-Punk-Band Minor Threat veröffentlichte er 1981 zwei für Straight Edge programmatische Songs: »Straight Edge«, der dem Ganzen seinen Namen gab, und »Out Of Step (With The World)«, der die essentiellen Grundwerte propagierte: Alkohol, Tabak, Drogen und Promiskuität seien nicht erforderlich, um im Leben Spaß zu haben. Stattdessen hielten sie die Menschen davon ab, Verantwortung zu übernehmen und ein positives und soziales Bewusstsein zu entwickeln, das wiederum erforderlich sei, um gesellschaftliche Veränderungen erreichen zu können. Recht schnell entstand ein Netzwerk von Straight Edgern und Straight Edge-Bands, die mit Hilfe ihrer Musik diese Ideale verbreiteten (vgl. Atkinson 2003: 198; 2006: 70; Haenfler 2004a: 786f.; 2004c: 409; 2006: 7ff.; Maybaum 2003: 295; O'Hara 2001: 139ff.; Williams 2003b: 6f.; 2006: 175f.; Williams/Copes 2005: 69; Wood 1999: 133; 2003: 34f.; 2006: 7f.).

Straight Edge kann als Reaktion auf unterschiedliche, weit verbreitete gesellschaftliche Praktiken angesehen werden, die von seinen Anhängern als äußerst kritisch eingestuft werden. Einerseits wiesen sie die nihilistische und (selbst-)zerstörerische Attitüde vieler Punks zurück, an denen man kritisierte, dass sie zu Beginn der 1980er nicht mehr durch Rebellion und Widerstand, sondern durch ausschweifende Rauschzustände auffielen. Auf der anderen Seite lehnte Straight Edge die unkritische, gleichgültige und konsumgesteuerte Haltung der »Mainstream-Jugend« ab und prangerte die alltägliche Praxis des »physischen Exzesses«, vor allem den zur Normalität gewordenen Alkoholkonsum an. Insofern behielt Straight Edge den gesellschaftskritischen Punk-Aspekt des Widerstands gegen die Mainstream-Kultur zwar bei, wies aber gleichzeitig die essentiellen »destruktiven« Punk-Praktiken zurück (vgl. Atkinson 2003: 197f; 2006: 70; Haenfler 2004a: 786f.; 2004b: 78; 2004c: 409f.; 2006: 7ff.; Helton/Staudenmeier 2002: 450ff.; Irwin 1999: 366; Williams 2003a: 64f., 70; Williams/Copes 2005: 69; Wilson/Atkinson 2005: 292, 304).

Straight Edge stützt sich dabei auf die Methode der »multiplen Abstinenz« – bezeichnend ist hier, was *nicht* getan wird (vgl. Mullaney 2007:

390, 392). So liegt der Schwerpunkt auf der Gestaltung einer alternativen Identität, die mit Hilfe der lebenslangen Verpflichtung (»true till death«) auf die Ideale als positives Exempel den gesellschaftlichen Wandel voran bringen soll (vgl. Haenfler 2004a: 793, 796f.; 2006: 71, 76f.).

Als Erkennungszeichen fungiert unter Straight Edgern das X, in der Regel mit schwarzem Filzstift auf den Handrücken gemalt. Das X hat seinen Ursprung in den USA. Hier wurden Minderjährige, die Konzerte besuchten, von den Türstehern entsprechend gekennzeichnet, damit ihnen in den Clubs kein Alkohol ausgeschenkt wurde. Später verwandelten Straight Edger das stigmatisierte X in ein positives Erkennungszeichen, mit dem sie ihre Zugehörigkeit und Identifikation mit Straight Edge ausdrückten und sich gleichzeitig von Nicht-Straight-Edgern sichtbar abgrenzten (vgl. Haenfler 2004c: 415, 2006: 35; Helton/Staudenmeier 2002: 451; Irwin 1999: 369; Williams 2003a: 66; Wood 1999: 136f.; 2003: 35; 2006: 9, 115ff.).

In seiner inzwischen fast 30-jährigen Geschichte sah sich Straight Edge immer wieder mit verschiedenen thematischen Erweiterungen konfrontiert, aus denen sich teilweise eigenständige Untergruppierungen bildeten: Vegan Straight Edger, Hardliner, Hate Edger und militante Straight Edger, Hare Krishna Straight Edger, satanistische und christliche Straight Edger, Gay Edger bzw. Queer Edger, nationalsozialistische Straight Edger und so genannte Net-Edger (vgl. Mulder 2009). Sie unterscheiden sich vor allem »hinsichtlich der Intensität bzw. Radikalität in der Ausübung« (Calmbach 2007: 26) ihrer Straight Edge-Ideale. Vor diesem Hintergrund drohte Straight Edge mehrfach zu zersplittern. Doch auf Dauer ist man den allgemeinen Grundprinzipien treu geblieben und besinnt sich auf die gemeinsamen Werte und Interessen, sodass Straight Edge insbesondere in seiner »traditionellen« Form, die sich den ursprünglichen Ideen der ersten Stunde verbunden fühlt, auch heute noch verbreitet ist (vgl. Wood 1999: 146; Williams 2003a: 64f.; 2003b: 6ff.).

Die Grundprinzipien von Straight Edge

Fast alle Grundprinzipien von Straight Edge lassen sich in Minor Threats Songtext von »Out Of Step (With The World)« wiederfinden, der für zahlreiche Straight Edger schließlich zu einer Art »Richtlinie« wurde. Dort heißt es:

Don't smoke
Don't drink
Don't fuck
At least I can fucking think
I can't keep up
I can't keep up
I can't keep up
Out of step with the world

(Minor Threat: »Out Of Step (With The World)«, 1981)

Mit Hilfe der Musik werden hier die eigene Einstellung und bisherige Erfahrungen thematisiert. Das Lied selbst ist dabei ein Do-it-yourself-Produkt – zuvor hat die Band es eigenständig komponiert, geprobt, aufgenommen und vertrieben. Somit verweist der Song auf vier der fünf Grundprinzipien von Straight Edge:

1. Musik
2. Ablehnung von Drogen und Promiskuität
3. positives Denken, Verantwortungsbewusstsein, »Open-Mindedness«
4. Do it yourself (DIY)

Für viele Straight Edger wurde zudem Vegetarismus bzw. Veganismus im Laufe der Zeit ebenso eines der grundlegenden Prinzipien von Straight Edge, auch wenn er in »Out Of Step (With The World)« nicht explizit genannt wird. Dennoch sei dieses Thema im Folgenden kurz angesprochen.

Grundsätzlich berücksichtigt werden sollte bei der anschließenden Darstellung der Hinweis, dass, auch wenn die genannten Aspekte hier als Grundprinzipien aufgeführt werden, die einzelnen Straight Edger durchaus unterschiedliche und von diesen Grundprinzipien abweichende Anschauungen haben können. Nicht jeder der hier nachfolgend diskutierten fünf Punkte findet sich immer in der persönlichen Definition eines jeden Straight Edgers wieder. Diese Tatsache verweist auf einen der zentralen Streitpunkte zwischen den Anhängern: Wann ist jemand ein »echter« Straight Edger?

Musik

Einen ganz wesentlichen Stellenwert nimmt bei Straight Edge die Musik ein, ist Straight Edge doch aus der musikalischen Umgebung des Hardcore-Punk bzw. Hardcore entstanden (vgl. Williams 2003a: 65; Wood 2003: 42). Zum einen bringt diese Musik viele überhaupt erst an das Thema Straight Edge

heran, zum anderen fungiert sie »als Medium und als Verstärkerfunktion des Protestes gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Konventionen« (Schwarz 2005: 124). So wurden und werden die grundlegenden Ideen von Straight Edge über die Musik verbreitet. Insbesondere Konzerte bieten dabei wichtige Treffpunkte für Gleichgesinnte. Sie geben die Möglichkeit, das Gemeinschaftsgefühl, die »Unity« zu stärken, und fördern den gegenseitigen Austausch. Da die Bands hier grundlegend an der Gestaltung von Straight Edge mitwirken können, fällt ihnen eine wichtige Funktion zu. In ihren Songs können sie sich mit den essentiellen Werten und Idealen auseinandersetzen sowie aktuelle thematische Trends aufgreifen und diskutieren. Sie versorgen viele Straight Edger mit einer Art ideellem Rahmen, der ihnen die individuelle Positionierung innerhalb der Gesellschaft ermöglicht und eine »kollektive Identität« bietet, auf die sich viele stützen (vgl. Haenfler 2004a: 788, 790; 2004c: 409; 2006: 9, 65; Schwarz 2005: 124; Wilson/Atkinson 2005: 296f.; Wood 2006: 8f., 28ff.).

Obwohl sich Straight Edge in musikalischer Hinsicht normalerweise auf Hardcore beschränkt, lässt sich in den letzten Jahren vereinzelt die Ablösung von den musikalischen Wurzeln beobachten. Diese Entwicklung zeigt sich jedoch vorwiegend in den USA und wird im deutschen und europäischen Raum eher kritisch beurteilt (vgl. Maybaum 2003: 298). Nichtsdestotrotz hört nicht mehr jeder, der sich selbst Straight Edger nennt, Hardcore und ist in den entsprechenden Kreisen aktiv. Damit ist der Zusammenhang zwischen der präferierten Musikrichtung und einer authentischen Straight Edge-Identität Thema zahlreicher hitziger Diskussionen geworden (vgl. Williams 2003a: 65; Wood 2003: 42f.).

Die Ablehnung von Drogen und Promiskuität

Während Musik bei Straight Edge vorrangig eine Kommunikations- und Vermittlungsfunktion einnimmt, kann die Ablehnung von Alkohol, Tabak, Drogen und Sex mit häufig wechselnden Partnern als Bestandteil der Kommunikationsinhalte verstanden werden. Innerhalb von Straight Edge kann dieser Ablehnung die wohl bedeutsamste Stellung zugesprochen werden. Dabei soll mit ihrer Hilfe die Abgrenzung von den gängigen Alkohol-, Drogen- und Sex-Eskapaden der Punks, der »Gesamtgesellschaft« und häufig auch der eigenen Familie deutlich werden. Da der Genuss von Rauschmitteln jedweder Art zum Verlust der Kontrolle und Beeinträchtigung von Körper und Geist führe, wird er als individuelle Schwäche interpretiert. Straight Edger hingegen versuchen stets die Kontrolle über sich selbst zu behalten: Wer sich um eine Verbesserung der eigenen und gesellschaftlichen Lage bemühen will, müsse

bei klarem Verstand sein, sodass Abstinenz für Straight Edge unabdingbar ist (vgl. Helton/Staudenmeier 2002: 463f; Wood 1999: 137; 2003: 39; 2006: 70).

Viele Straight Edger unterscheiden dabei zwischen der bloßen Abwesenheit von Alkohol- und Drogenkonsum bei einem Menschen und der bewussten und ausdrücklichen Entscheidung für Abstinenz. »Straight« bzw. »drug free« sein, also abstinent leben, und Straight Edge sein, wird meist nicht automatisch als dasselbe angesehen (vgl. Mullaney 2007: 392, 397; Williams 2006: 185).

Darüber hinaus wird oftmals Sex mit häufig wechselnden Partnern ohne feste Bindung abgelehnt, da dieser »destruktive« Aspekte wie z.B. Geschlechtskrankheiten oder ungewollte Schwangerschaften beinhaltet. So wird Sex von Straight Edgern in der Regel nicht grundsätzlich abgelehnt, unter welchen Bedingungen er praktiziert werden sollte, ist jedoch umstritten. Im Rahmen einer längeren festen Beziehung wird er meist akzeptiert (vgl. Haenfler 2004b: 81f.; 2004c: 419ff.; 2006: 45, 110f.; Maybaum 2003: 303f).

Positives Denken, Verantwortungsbewusstsein, Open-Mindedness

Die zuvor beschriebene Ablehnung von Drogen und Promiskuität kann auf grundsätzliche Werte zurückgeführt werden: positives Denken, Verantwortungsbewusstsein und die sog. »Open-Mindedness«. Diese Einstellung ist jedoch nicht ausschließlich Straight Edge eigen, sondern findet sich allgemein im Hardcore wieder. Hier wurde Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre der »No-Future«-Gedanke von Punk »zu einer positiven, lebensbejahenden Grundhaltung umgekehrt« (Schwarz 2005: 125). Ziel wurde es, sich selbst und anderen gegenüber Verantwortung zu übernehmen, Menschen achtsam zu behandeln und die Welt in einem positiven Sinne zu verändern (vgl. O'Hara 2001: 40). Die Besonderheit von Straight Edge kann dabei in der Fokussierung auf die positive Veränderung des Ichs gesehen werden, welche als Vorbedingung für eine positive Veränderung der Gesellschaft verstanden wird (vgl. Schlee 2005: 32).

Do it yourself

Aus dieser geistigen Haltung resultiert ein weiteres Prinzip, auf das sich ein Großteil der Aktivitäten im Bereich von Straight Edge, aber auch Hardcore, Punk etc. stützt: Do it yourself (DIY). Das Musik-machen in einer Band, die Organisation von Konzerten und Festivals, Produktion und Vertrieb von Plat-

ten oder Fanzines etc., in all diesen Bereichen wird versucht, unabhängig von kommerziellen Strukturen der Kulturindustrie das persönliche Umfeld zu unterstützen (vgl. Calmbach 2007: 17, 96; Irwin 1999: 368, 377; Maybaum 2003: 299; O'Hara 2001: 149). Durch den Wechsel von der Konsumenten- in die Produzenten-Rolle wird die Anerkennung Gleichgesinnter erarbeitet, sodass DIY ein wichtiges Authentizitätsmerkmal innerhalb von Straight Edge darstellt (vgl. Calmbach 2007: 17f., 97).

Vegetarismus/Veganismus

Anders als die bisher genannten Prinzipien gehört Vegetarismus bzw. Veganismus nicht zu den ursprünglichen Grundsätzen von Straight Edge. Erst später griff man diese Idee auf und integrierte sie in das Gesamtkonzept, da man sie als logische Weiterentwicklung des Straight Edge-Gedankens sah (vgl. Haenfler 2004c: 427; 2006: 53, Maybaum 2003: 304). Eine entscheidende Rolle bei der letztendlichen Popularisierung von Vegetarismus bzw. Veganismus wird vielfach der Straight Edge-Band Youth of Today aus New York zugeschrieben. Das Thema war zwar schon zuvor Gegenstand zahlreicher Debatten innerhalb von Straight Edge, doch der 1988 erschienene Song »No More«, der die negativen Aspekte des Konsums von Produkten tierischen Ursprungs thematisierte, veranlasste viele Straight Edger dazu, sich ausgiebiger mit dem Thema zu beschäftigen und schließlich Vegetarier oder Veganer zu werden (vgl. Porcelly, in: Lahickey 1997: 131). Da allerdings nicht jeder Straight Edger Vegetarier oder Veganer ist, hat sich das Thema zu einem der größten Streitpunkte innerhalb von Straight Edge entwickelt (vgl. Wood 2003: 41).

Die Definitionsproblematik

Wie bereits erwähnt, wird keines der hier vorgestellten Prinzipien durchweg von allen Straight Edgern anerkannt, vielmehr finden sich innerhalb von Straight Edge mannigfaltige Interpretationen. Unterschiede lassen sich besonders im Grad der Identifikation mit Straight Edge, in der Aktivität der einzelnen Anhänger und in ihrem Auftreten gegenüber Nicht-Straight Edgern ausmachen (vgl. Helton/Staudenmeier 2002: 452). In inhaltlicher Hinsicht stehen vermehrt folgende Aspekte zur Debatte: Welchen Stellenwert nimmt die Musik ein und kann man auch Straight Edge sein, wenn man keinen Hardcore hört? Was fällt alles unter den Begriff »Drogen«? In welchem Rahmen sollte Sexualität stattfinden? Beinhaltet Straight Edge auch Vegetaris-

mus bzw. Veganismus? Wie konsequent sollte das eigene Leben nach den ›Regeln‹ ausgerichtet werden? Sind Straight Edge und ›drug free‹ dasselbe? Darf Religion Bestandteil von Straight Edge sein? Darf die eigene Einstellung gegenüber anderen auch mit Gewalt vertreten werden? Die Antworten auf diese Fragen können ganz unterschiedlich ausfallen. Den ›typischen‹ Straight Edger gibt es also nicht. Es kann jedoch von einer Art ›Minimalkonsens‹ in Form der allgemeinen Ablehnung von Alkohol, Tabak und Drogen ausgegangen werden, die übrigen Aspekte werden mal mehr, mal weniger stark akzentuiert.

Das Konzept des Lebensstils

Ist Straight Edge also ein ›Lebensstil‹? Und was zeichnet einen ›Lebensstil‹ überhaupt aus? Der folgende kurze Überblick über die wichtigsten Lebensstilansätze, von den Klassikern Georg Simmel und Pierre Bourdieu über Wolfgang Zapf und Hartmut Lüdtke hin zu neueren Konzepten, wie dem von Werner Georg, sollen helfen, diese Fragen zu beantworten. Dafür werden nach der Darstellung der einzelnen Konzepte deren wesentlichen Gemeinsamkeiten zusammengefasst und schließlich auf Straight Edge bezogen.

Laut Georg Simmel entwickelt sich der Lebensstil einer Person aus der Kombination von ›objektiv gewordenem Geist‹ der Gesellschaft und individuellem Geist des Menschen (vgl. Simmel 1907: 529, 534ff.). Den Grund hierfür sieht Simmel in dem fest verankerten Bedürfnis der Menschen ihrem Leben ›typische Gesetzmäßigkeiten‹ zu verleihen, dem Individualisierungsdruck der modernen Gesellschaften zumindest ein Stückweit zu entkommen und gleichzeitig die ›gemeinsamen Wurzeln‹ unterstreichen zu können (vgl. ebd.: 521; 1993: 383). Für Simmel können sich Lebensstile dabei auf die Klassenzugehörigkeit zurückführen lassen: Derselbe Lebensstil von Angehörigen einer Klasse schweiße diese noch enger zusammen und unterscheide sie gleichzeitig von den Mitgliedern der anderen Klassen (vgl. ebd.: 521). Solche sozialen Unterschiede zeigten sich an inneren, vor allem aber auch äußerlichen Anzeichen wie z.B. der Mode (vgl. ebd.: 521, 536f.). Damit ermögliche der Lebensstil vorrangig Distanzierung, helfe dem Individuum aber auch bei seinem Wunsch ›ein geschlossenes Ganzes zu sein‹ (ebd.: 563), also allen Aspekten der Identität und des Handelns des Menschen einen aufeinander bezogenen Charakter zu verleihen (vgl. ebd.: 537, 542f., 563).

Ähnlich wie Simmel sieht Pierre Bourdieu in einem Lebensstil Muster von Handlungen und Praktiken, die der Abgrenzung dienen. Diese könnten auf den ›Habitus‹ eines Individuums zurückgeführt werden, welcher in den

jeweiligen Lebensbedingungen begründet liege, also vor allem von der »Verteilungsstruktur« des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals abhängig sei. Der Habitus sei somit eine Art »inkorporierte Klasse« (vgl. Bourdieu 1987: 278f., 281, 686). Lebensstile ließen sich deshalb insbesondere anhand solcher Eigenschaften identifizieren, welche die gesellschaftliche Stellung des Individuums, also die Klassenzugehörigkeit bzw. die Position im sozialen Raum symbolisieren (vgl. ebd.: 217, 608). Unterschiede im Lebensstil lassen sich dabei zwischen, aber auch innerhalb der Klassen ausmachen, letztere zeigen sich vor allem im kulturellen Bereich (vgl. ebd.: 206, 404ff.). Als wesentliche Merkmale divergierender Lebensstile nennt Bourdieu dabei zum einen soziostrukturelle Merkmale wie Alter, Geschlecht, Ausbildungsniveau, Beruf und Wohnort, zum anderen verweist er auf die seiner Meinung nach weitaus bedeutenderen Aspekte eines Lebensstils: kulturelle und »ästhetische Einstellungen« oder Praktiken wie die Wohnungseinrichtung, Freunde, Essensvorlieben, Musik- und Kunstgeschmack und Kleidung (vgl. ebd.: 100ff., 182, 406f.). Die allgemeine und entscheidende Funktion von Lebensstilen stelle schließlich die Verbindung mit Gleichgesinnten bei zeitgleicher Distinktion von anderen dar (vgl. ebd.: 104, 291f.).

Während Simmel und Bourdieu in ihren Ansätzen noch das Konstrukt der »Klasse« bemühen, lösen sich Wolfgang Zapf et al. in ihrem Lebensstilkonzept von einer derartigen Überlegung. Sie definieren Lebensstile als »relativ stabile Muster der Organisation des Alltags im Rahmen gegebener Lebenslagen, verfügbarer Ressourcen und getroffener Lebensplanung« (Zapf et al. 1987: 14). Eine gewichtige Rolle bei der Entwicklung eines Lebensstils sprechen Zapf et al. dabei den bisherigen Lebenserfahrungen sowie den Wertvorstellungen einer Person zu (vgl. ebd.). Grundlegend sei schließlich die »individuelle Gestaltungsleistung im Rahmen spezifischer Wahlmöglichkeiten und Zwänge« des Individuums im Hinblick auf »[gesamtgesellschaftliche] Niveaus und Erfahrungen« (ebd.: 14f.). Mittels »sichtbarer Verhaltensarrangements« werde der Lebensstil vom Menschen insb. zur Abgrenzung gegenüber anderen genutzt, sei dabei jedoch nicht statisch, sondern könne sich mit der Zeit – z.B. parallel zu gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen – verändern (vgl. ebd.: 15). Als bedeutsamste Unterscheidungsmerkmale von Lebensstilen machen Zapf et al. schließlich die Zusammensetzung des Haushalts, die Erwerbsbeteiligung der Haushaltsmitglieder, die Muster des Konsums, Zeit- und Aktivitätsbudgets, soziale Beziehungen, Wohnformen, Wert Einstellungen sowie Lebensziele und -pläne aus (vgl. ebd.: 15f.).

Hartmut Lüdtke wird hier noch etwas konkreter. Er definiert Lebensstil als »unverwechselbare Struktur und Form eines subjektiv sinnvollen, erprobten Kontextes der Lebensorganisation eines privaten Haushalts, den dieser

mit einem Kollektiv teilt und dessen Mitglieder deswegen einander als sozial ähnlich wahrnehmen und bewerten« (Lüdtke 1989: 40). Lüdtke unterscheidet zunächst vier Dimensionen des Lebensstils anhand derer Unterschiede besonders deutlich würden: 1. Die »sozioökonomische Situation«: ökonomisches und soziales Kapital, »Bedingungen der Arbeitsorganisation«, Haushaltsstruktur und Wohnumwelt; 2. Die Dimension der »Kompetenz«: kognitive, sprachliche und soziale Qualifikationen; 3. Die Dimension der »Performanz«: Handlungs- und Interaktionsäußerungen; 4. Die Dimension der »Motivation«: Bedürfnisse, Werte und Ziele (vgl. ebd.: 42ff.). Lüdtke ordnet diesen vier Dimensionen schließlich zahlreiche Merkmale zu, anhand derer sich verschiedene Lebensstil-Typen erkennen ließen, dazu zählen u.a. »Alter«, »Geschlecht«, »Haushaltsgröße«, »ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen«, »Freizeitverhalten und Hobbies«, »Kleidungspräferenzen und Äußeres«, »Lese- und Hörpräferenzen«, »private Netzwerke«, »Speisegewohnheiten« sowie die »Wohnungsausstattung« (vgl. ebd.: 111, 138; 2000: 50, 153). Abschließend weist Lüdtke darauf hin, dass Lebensstile ausschließlich ein Erwachsenenphänomen seien, Jugendlichen wiederum würden erst mit verschiedenen Stilen experimentierten und ihnen fehle i.d.R. Stabilität, wie finanzielle Unabhängigkeit oder ein eigener Haushalt, die Lüdtke als Grundvoraussetzungen für einen eigenen Lebensstil nennt (vgl. ebd.: 63).

Eine solche Einschränkung macht Werner Georg nicht – im Gegenteil: Er schließt in sein Konzept Jugendliche explizit mit ein (vgl. Georg 1992: 267) – im Hinblick auf Straight Edge eine wichtige Ausweitung. Des Weiteren verweist er auf die Existenz von Wahlmöglichkeiten als eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung von Lebensstilen und definiert darauf aufbauend Lebensstile als »relativ stabile, ganzheitliche und routinisierte Muster der Organisation von expressiv-ästhetischen Wahlprozessen« (vgl. Georg 1998: 92). Diese seien verknüpft mit der aus der »Ressourcenkombination« resultierenden »sozialen Lage«, mit »subjektiven Sinnstrukturen« sowie Stilisierung (als Ausdruck »expressiv-ästhetischer Wahlprozesse«) (vgl. ebd.). Die soziale Lage, die sich an Merkmalen wie »Alter«, »Geschlecht«, »ökonomische« und »kulturelle Ressourcen«, »Status«, »soziale Netzwerke«, »Stellung im Lebenszyklus« oder Wohnregion und -umgebung festmachen ließe, stelle dabei die Grundlage des Lebensstils dar, da sie die potentiellen Handlungsmöglichkeiten und Erfahrungen einer Person bestimme (vgl. ebd.: 93, 98). »Subjektive Sinnstrukturen« hingegen seien zur Identitätsstiftung sowie der Abgrenzung von anderen erforderlich und zeichneten sich durch die Werte, Einstellungen und Ziele einer Person, einschließlich der Ablehnung anders orientierter Lebensstile, aus (vgl. ebd.). Merkmale wie »Kul-

turkonsum«, »Freizeitaktivitäten«, »Musikgeschmack«, »Wohnungseinrichtung«, Kleidungsstil, Lese- und Ernährungsgewohnheiten etc. seien Mittel der expressiv-ästhetischen Stilisierung, wobei vor allem der Musikgeschmack bei jungen Menschen besondere Bedeutung besäße (vgl. ebd.: 93f., 98; Georg 1992: 267). Ähnlich wie Simmel geht Georg davon aus, dass bei all diesen Merkmalen das Prinzip der »Ganzheitlichkeit« greift, die zugrunde liegenden Selektionsprozesse also in ihrer »Gesamtheit aufeinander bezogen« seien, auch wenn verschiedene Lebensbereiche betroffen sind (vgl. Georg 1998: 95).

Zusammenfassend kann das Lebensstilkonzept im Sinne der hier dargestellten Theorien vorwiegend als deskriptives Konzept aufgefasst werden. Dabei stellt die sozioökonomische Lage eines Menschen die Basis für die Wahl eines Lebensstils dar, da von ihr die Möglichkeiten für eine weitere Ausgestaltung Lebensstil definierender Merkmale vorgegeben werden. Auf genau diesen Merkmalen, insbesondere aus dem Bereich der kulturellen Praktiken und Einstellungen, liegt dabei der Schwerpunkt der Lebensstiltheorien. Ihre spezifische Kombination dient dabei in letzter Konsequenz der Abgrenzung gegenüber anderen, bei gleichzeitiger Stärkung der Verbindung zu Gleichgesinnten.

Straight Edge als Lebensstil

Diese ›Quintessenz‹ der dargestellten Lebensstiltheorien kann nun recht einfach auf Straight Edge angewandt werden. Denn auch wenn zu diesem Zeitpunkt noch keine repräsentativen Daten in Bezug auf die sozioökonomischen Situation von Straight Edgern zur Verfügung stehen, lässt sich auf der Grundlage hier vorzufindender kultureller Praktiken, z.B. dem Musikmachen in Bands (was ja wiederum Instrumente und Proberaum voraussetzt), Konzertbesuchen, dem Kauf von Hardcore-Platten, der zunehmenden Kommunikation über das Internet etc., immerhin auf ein Mindestmaß an ökonomischen Ressourcen schließen. Ebenso kann aus der Tendenz von Straight Edgern zu Ähnlichkeiten in soziostruktureller Hinsicht (überwiegend männlich, zwischen ca. 15 und 25 Jahren alt, weiß, höhere Schulbildung, ›Mittelklasse‹; vgl. Atkinson 2003: 204f.; 2006: 77; Haenfler 2004b: 78, 89; 2006: 124; Irwin 1999: 368; Williams/Copes 2005: 69f.; Wood 2003: 34; 2006: 7), auf Vergleichbarkeiten der sozioökonomischen Lage geschlossen werden. Noch viel offensichtlicher sind aber die dargestellten Ähnlichkeiten im Hinblick auf kulturelle Praktiken und Einstellungen. Und schließlich grenzt sich ein Großteil der Straight Edger von denjenigen ab, die den eigenen

Überzeugungen entgegengesetzt handeln – vor allem Punks und ›Mainstream-Jugendliche«. Gleichzeitig wird versucht, das Zusammengehörigkeitsgefühl aktiv zu stärken, was beispielsweise mittels der Markierung mit dem X geschieht.

Doch es zeigen sich auch Anwendungsschwierigkeiten der hier dargestellten Lebensstiltheorien auf Straight Edge, allerdings sind diese eher gering: Simmels Überlegungen sind z.B. an einigen Stellen sehr vage. Das Problem der anderen Konzepte liegt hingegen eher in den zum Teil fehlenden Informationen zu Straight Edge. So können im Hinblick auf die »Verteilungsstruktur« der verschiedenen Kapitalsorten, das Ausbildungsniveau und den ausgeübten Beruf, die Zusammensetzung der Haushalte und die Erwerbsbeteiligung seiner Mitglieder sowie die kognitiven, sprachlichen und sozialen Qualifikationen von Straight Edgern nur grobe Schätzungen gewagt werden. Nichts desto trotz erweist sich die Grundidee der Lebensstilansätze als sehr gut geeignet für die Erfassung und Analyse von Straight Edge. Besonders das Konzept von Georg scheint den Eigenheiten von Straight Edge entgegenzukommen, da es zum einen auch Jugendliche explizit integriert. Dies scheint in Anbetracht der häufig noch relativ jungen Straight Edger unabdingbar. Zum anderen hebt Georg in seinen Ausführungen die besondere Stellung der Musik bzw. des Musikgeschmacks für Lebensstile insbesondere bei Jugendlichen hervor. Das wiederum macht seinen Ansatz nicht nur für die Analyse von Straight Edge attraktiv.

Literatur

- Atkinson, Michael (2003). »The Civilizing of Resistance: Straightedge Tattooing.« In: *Deviant Behaviour* 3, S. 197-220.
- Atkinson, Michael (2006). »Straightedge Bodies and Civilizing Processes.« In: *Body & Society* 1, S. 69-95.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Calmbach, Marc (2007). *More than music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*. Bielefeld: transcript.
- Georg, Werner (1992). »Jugendliche Lebensstile – ein Vergleich.« In: *Jugend '92. Lebenslagen, Orientierungen und Entwicklungsperspektiven im vereinten Deutschland*. Hg. v. Jugendwerk der Deutschen Shell. Opladen: Leske + Budrich, S. 265-286.
- Georg, Werner (1998). *Soziale Lage und Lebensstil. Eine Typologie*. Opladen: Leske + Budrich.
- Haenfler, Ross (2004a). »Collective Identity in the Straight Edge Movement: How Diffuse Movements Foster Commitment, Encourage Individualized Participation, and Promote Cultural Change.« In: *The Sociological Quarterly* 4, S. 785-805.

- Haenfler, Ross (2004b). »Manhood in Contradiction: The Two Faces of Straight Edge.« In: *Men and Masculinities* 1, S. 77-99.
- Haenfler, Ross (2004c). »Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement.« In: *Journal of Contemporary Ethnography* 4, S. 406-436.
- Haenfler, Ross (2006). *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean-Living Youth, and Social Change*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Helton, Jesse J. / Staudenmeier, William J. (2002). »Re-imagining Being ›Straight‹ in Straight Edge.« In: *Contemporary Drug Problems* 2, S. 445-473.
- Irwin, Darrell D. (1999). »The Straight Edge Subculture: Examining the Youths' Drug-Free Way.« In: *Journal of Drug Issues* 2, S. 365-380.
- Lahickey, Beth (1997). *All Ages: Reflections on Straight Edge*. Huntington Beach: Revelation Books.
- Luig, Ute / Seebode, Jochen (Hg.) (2003). *Ethnologie der Jugend: Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Münster etc.: Lit.
- Lüdtke, Hartmut (1989). *Expressive Ungleichheit. Zur Soziologie der Lebensstile*. Opladen: Leske + Budrich.
- Maybaum, Frederik (2003). »›...and let me live poison free‹. Zum Verhältnis von Jugendkultur und Reinheitsvorstellungen. Am Beispiel der Werte des straight edge.« In: *Ethnologie der Jugend: Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Hg. v. Ute Luig und Jochen Seebode. Münster etc.: Lit, S. 295-325.
- Mullaney, Jamie L. (2007). »›Unity Admirable But Not Necessarily Heeded‹: Going Rates and Gender Boundaries in the Straight Edge Hardcore Music Scene.« In: *Gender & Society* 3, S. 384-408.
- O'Hara, Craig (2001). *The Philosophy of Punk. Die Geschichte einer Kulturrevolte*. Mainz: Ventil.
- Schwarz, Thomas (2005). »Veganismus und das Recht der Tiere. Historische und theoretische Grundlagen sowie ausgewählte Fallstudien mit Tierrechtlern bzw. Veganern aus musikorientierten Jugendszenen.« In: *Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos*. Hg. v. Wilfried Breyvogel, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 69-163.
- Schlee, Janick (2005). *Straight edge – eine alkohol- und drogenkonsumfreie Jugendkultur*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/M.
- Simmel, Georg (1907). *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Von Dunker & Humblot (2. Aufl.).
- Williams, J. Patrick (2003a). »Straightedge Subculture on the Internet: A Case Study of Style-Display Online.« In: *Media International Australia Incorporating Culture and Policy Journal* 2, S. 61-74.
- Williams, J. Patrick (2003b). *The Straightedge Subculture on the Internet: A Case Study*. Dissertation, University of Tennessee, Knoxville.
- Williams, J. Patrick / Copes, Heith (2005). »›How Edge Are You?‹ Constructing Authentic Identities and Subcultural Boundaries in a Straightedge Internet Forum.« In: *Symbolic Interaction* 1, S. 67-89.
- Wilson, Brian / Atkinson, Michael (2005). »Rave and Straightedge, the Virtual and the Real: Exploring Online and Offline Experiences in Canadian Youth Subculture.« In: *Youth & Society* 3, S. 276-311.
- Wood, Robert T. (1999). »›Nailed to the X‹: A Lyrical History of the Straightedge Youth Subculture.« In: *Journal of Youth Studies* 2, S. 133-151.

- Wood, Robert T. (2003). »Straightedge Youth: Observations on the Complexity of Subcultural Identity.« In: *Journal of Youth Studies* 6, S. 33-52.
- Wood, Robert T. (2006). *Straightedge Youth: Complexity and Contradictions of a Subculture*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Zapf, Wolfgang / Breuer, Sigrid / Hampel, Jürgen / Krause, Peter / Mohr, Hans-Michael / Wiegand, Erich (1987). *Individualisierung und Sicherheit. Untersuchungen zur Lebensqualität in der Bundesrepublik Deutschland*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Diskographie

- Minor Threat (1981). »Out Of Step (With The World).« Auf: *In My Eyes* (EP). Dischord.

**»ICH HÖR' ALLES QUERBEET!«
ZUM BEDEUTUNGSVERLUST VON AUTHENTIZITÄT ALS
ETHISCHES BEWERTUNGSKRITERIUM POPULÄRER
MUSIK**

Michael Parzer

Die Zuschreibung von Authentizität spielt seit jeher eine zentrale Rolle in poplarmusikalischen Geschmacksdiskursen: Als »authentisch« gilt Musik, die als Repräsentantin der ehrlichen künstlerischen und/oder politischen Intentionen von Kulturschaffenden wahrgenommen wird – in Abgrenzung gegenüber jener Musik, von der angenommen wird, ausschließlich Produkt kommerzieller Interessen zu sein. Vor dem Hintergrund, dass es sich bei dem Terminus »authentisch« nicht um eine musikalische (bzw. musikimmanente) Eigenschaft populärer Musik handelt, sondern um ein Attribut, das einer Musik beigemessen wird, interessiert sich die Populärmusikforschung vor allem für die sozialästhetische und ethische Dimension von Authentizität: Untersucht werden die Konstruktionsprinzipien von Authentizität (u.a. Frith 1981 u. 1987, Fornäs 1995, Böhm 2000, Moore 2002), die spezifische Logik der Produktion von Authentizität in unterschiedlichen Genres und (Sub)Kulturen (u.a. Redhead/Street 1989, Thornton 1996, Peterson 1997, Grazian 2004), die Rolle von Authentizität als Bewertungskriterium populärer Musik (u.a. Frith 1996, von Appen 2007: 115-133) sowie die Auswirkungen von Authentizitätszuschreibungen in Hinblick auf soziokulturelle Distinktion (u.a. Pickering 1986, Trondman 1990, Thornton 1996).

Im Folgenden richtet sich der Fokus auf die mikropolitische Bedeutung von Authentizität in alltäglichen Interaktionen von MusikrezipientInnen. Anhand der Ergebnisse einer Analyse von Diskussionen über Musikgeschmack in Online-Foren soll der Frage nachgegangen werden, wie in der gegenwärtigen Populärkultur durch die Artikulation musikalischer Vorlieben und Aversionen moralische Superiorität zum Ausdruck gebracht wird. Die Daten-

grundlage bildeten dreißig Diskussionen (= Threads) bzw. 3098 Einträge (= Postings) aus 23 Online-Foren, in denen musikalische Präferenzen und Aversionen thematisiert wurden (Zeitraum: 2003 bis 2008).¹ In einem ersten Schritt wurde das Datenmaterial einer kategorienbasierten Grobanalyse unterzogen, um einen Überblick über unterschiedliche Modi der Geschmacksäußerung zu gewinnen. In einem zweiten Schritt wurden mittels Methoden der rekonstruktiven Sozialforschung (Bohnsack 1999, Meuser/Sackmann 1992) jene Interpretationsmuster musikkultureller Praxis expliziert, die bestimmten ästhetischen Urteilen in der Popularkultur zugrunde liegen. Diese Vorgehensweise beruht auf der Annahme, dass die Kommunikation ästhetischer Geschmacksurteile innerhalb historisch gewachsener Diskurse stattfindet, die permanent reproduziert, modifiziert und transformiert werden und zur Orientierung der Individuen in einer zunehmend pluralistischen Gesellschaft dienen.

Entgegen der weit verbreiteten Annahme, wonach die Zuschreibung von Authentizität die Basis von Distinktionsmechanismen im Feld der populären Musik ist, lautet die zentrale hier vertretene These, dass durch die Vorliebe für eine als »authentisch« klassifizierte Musik (bei gleichzeitiger Ablehnung »kommerzieller« Musik) nur mehr bedingt moralische Überlegenheit demonstriert werden kann. Authentizität als Grundlage der Definition des »guten« Geschmacks tritt mit einer neuen Legitimationsrhetorik in Konkurrenz, die den toleranten Umgang mit unterschiedlichen Musiken zum Maßstab ethischer Bewertung macht. »Ich hör' alles querbeet!« gilt als beliebte Arti-

1 Bei der Auswahl der Foren wurde eine möglichst breite Streuung einiger zentraler Kriterien angestrebt: Dazu zählen insbesondere die Größe der Foren (gemessen an der Anzahl der registrierten Mitglieder sowie der Anzahl der insgesamt verfassten Postings), der regionale Bezug (z.B. Stadtforum vs. überregionales Forum) sowie die Art des Forums. In der Stichprobe befinden sich acht allgemeine »Plauder-Foren« und dreizehn Foren, die bestimmten Themen gewidmet sind (Party, Studium, Politik, Film, Medien, Soap-Opera, Computer). Von der Analyse spezifischer Musik- und MusikerInnen-Foren wurde bis auf zwei Ausnahmen abgesehen, da eine Überrepräsentation von »ExpertInnen« möglicherweise die Ergebnisse verzerrt hätte. Darüber hinaus wurde eine Beschränkung auf deutschsprachige Foren vorgenommen. Um die vollständige Anonymität der DiskussionsteilnehmerInnen zu gewährleisten, wird auf die Nennung der Foren verzichtet. Dies ist zwar aus methodologischer Sicht von großem Nachteil, allerdings im Sinne der Bewahrung der Intimsphäre der UserInnen sowie aus Datenschutzgründen notwendig (siehe dazu die Diskussionen zur Ethik internetbasierter Forschung u.a. bei Schrum 1995 und King 1996). Die ausgewählten Threads unterscheiden sich nach der Länge der Diskussionen, der Frequenz der Einträge sowie der Homogenität der diskutierenden Gruppe hinsichtlich soziodemografischer Merkmale (sofern sich das feststellen lässt, zumal die Angaben der UserInnen zu Alter, Bildung, Beruf und Geschlecht nicht überprüft werden können).

kulation musikalischer Präferenzen, die einen breit gefächerten musikalischen Geschmack zum Ausdruck bringt. Der darauf beruhende »Querbeet-Geschmack« zeichnet sich nicht nur durch die demonstrative Offenheit für verschiedene musikalische Welten aus, sondern auch durch die bewusste Überschreitung der Grenze zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik. Eine Abwertung erfährt hingegen der sogenannte »festgefahrene« Geschmack jener MusikkonsumentInnen, die lediglich an einem Genre Gefallen finden – was zur Schussfolgerung führt, dass es sich bei dem hier identifizierten »toleranten« Musikgeschmack um einen (womöglich) neuen Modus symbolischer Distinktion in der Popularkultur handelt.

Bevor am Ende dieses Beitrags nach den potentiellen Ursachen für diese sozialästhetischen Transformationen gefragt wird, soll gezeigt werden, dass der »Querbeet-Geschmack« Ähnlichkeiten zum Phänomen der »musikalischen Allesfresserei« aufweist, das seit Anfang der 1990er Jahre Forschungsgegenstand zahlreicher kultursoziologischer Untersuchungen insbesondere US-amerikanischer Provenienz ist (u.a. Peterson 1992, Peterson/Simkus 1992, Peterson/Kern 1996) und eine neue Form soziokultureller Abgrenzung darstellt: Die sogenannten »Omnivores«, so lautet die zentrale Vermutung, würden in der gegenwärtigen Gesellschaft ihre soziale Überlegenheit nicht mehr durch eine exklusive Hochkulturorientierung, sondern durch einen möglichst breit gefächerten Musikgeschmack zum Ausdruck bringen.

»Wenn Musik nur noch Kommerz ist ...« – Authentizität als Qualitätsauszeichnung populärer Musik

»Was den neumodischen Kommerz angeht: Klar tolerier' ich das, wenn nicht jeder ›meine Musik‹ hört, will ich auch gar nicht, aber ich find's teilweise schon schade, wenn Musik nur noch Kommerz ist, wenn Musiker Musik nicht wegen der Musik machen, sondern aus irgendwelchen anderen Scheißgründen, weil sie ach-so-berühmt werden wollen oder so [Th 21, 3 (1-3)].«²

2 Die hier zur Illustration wiedergegebenen Ausschnitte aus den Postings sind mit einer Signatur versehen, die Aufschluss über den jeweiligen Thread, den Eintrag sowie die Zeilennummerierung geben. Die Angabe [Th 5, 3 (4-6)] heißt, dass es sich um eine Sequenz aus dem dritten Eintrag im Thread Nr. 5 handelt. Die Ziffern in der runden Klammer verweisen auf die Zeilennummerierung. Eine ausführliche Auflistung der ausgewählten Threads sowie umfangreiche Auszüge aus dem Datenmaterial finden sich bei Parzer (2008).

Unabhängig davon, wie das musikalische Produkt tatsächlich entsteht, liegt der Zuschreibung von Authentizität eine (idealisierte) Vorstellung vom Produktionsprozess zugrunde, wonach sich die Entstehung eines künstlerischen Werkes durch Natürlichkeit, Ehrlichkeit, Individualismus und künstlerischen Anspruch auszeichnet. Als »authentisch« gilt eine Musik dann, wenn deren UrheberInnen und/oder InterpretInnen ihre musikalische Praxis jenseits ökonomischer Aspirationen ausüben – also die Musik um der Musik willen machen, eigenkreativ sind, ihrem Schaffen Kontinuität verleihen bzw. ihrem Stil treu bleiben, künstlerisch möglichst autonom agieren, ein hohes Maß an Individualität besitzen bzw. nicht austauschbar sind und sich mit ihrer eigenen Musik voll und ganz identifizieren – oder dies zumindest glaubhaft vermitteln (vgl. Parzer 2008: 165-170).

Grundlage der Etikettierung einer Musik als »authentisch« ist nicht die Bewertung des musikalischen Materials, sondern die Evaluierung des politischen, sozialen und ökonomischen Umfelds einer musikalischen Produktion. Nichtsdestotrotz wird in der alltäglichen Kommunikation über Musikgeschmack das Attribut »authentisch« der Musik selbst zugeschrieben, wodurch die Artikulation von Präferenzen und Aversionen den Anschein von musikalischen bzw. ästhetischen Urteilen erhält. In den Hintergrund rücken damit die ethische Dimension von Authentizitätszuschreibungen sowie die Mechanismen der Deutungsmacht, die für die Definition des moralisch »richtigen« und »guten« Geschmacks verantwortlich sind.

»Wie einfach muss man gestrickt sein?« – Authentische Musik und der »gute« Geschmack

Ehrlichkeit, Natürlichkeit, Individualität und künstlerischer Wert zählen zu den wichtigsten Eigenschaften der in den Online-Foren als »authentisch« bezeichneten Musik. Im Gegensatz dazu wird die als »kommerziell« klassifizierte Musik als unehrlich, künstlich, am »Massenmarkt« orientiert und »künstlerisch wertlos« beschrieben. Erst dieses dichotome Verhältnis verleiht dem Attribut »Authentizität« seine Konturen sowie seine die musikalische Praxis klassifizierende und strukturierende Kraft. Während die Vorliebe für »authentische« Musik als moralisch »richtig« und »aufgeklärt« gilt, wird die Präferenz für »kommerzielle« Musik als minderwertig betrachtet. Diskreditiert werden nicht nur die Genres, Bands und Musikstücke, die als »kommerziell« bezeichnet werden, sondern auch die InhaberInnen des sogenannten »Mainstream-Geschmacks«: »Ich seh' zu, dass ich mich von diver-

sen Dingen distanzieren und eher zu den Leuten gehörr, die nicht auf der Mainstream-Welle liegen [Th 19, 9 (5-8)].«

In der Abgrenzung gegenüber MusikkonsumentInnen, denen »kommerziell« etikettierte Musik gefällt, bei gleichzeitiger Betonung der Zugehörigkeit zur Gruppe der »musikalisch Andersdenkenden«, wird moralische Überlegenheit demonstriert. Häufig werden KonsumentInnen »kommerzieller« Musik als Opfer der Kulturindustrie betrachtet und/oder deren Vorlieben als kognitive Defizite interpretiert: »Es gibt [...] ziemlich viele Leute, die auf diesen billigen ›verlogenen‹ Schrott stehen und den Scheiß kaufen was das Zeug hält« [Th 14, 20 (2-4)]. Und über die Casting-Band No Angels heißt es: »Wie einfach muss man gestrickt sein, dass einem so was etwas gibt? [...] Ich find' sie irgendwo so was von peinlich, wirklich« [Th 21a, 5 (2-4)].

Dass die Grenzziehung zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik nicht lediglich als eine ästhetische Klassifikation fungiert, sondern auch der sozialen Positionierung dient, ist vor allem aus kultursoziologischer Sicht immer wieder betont worden (Trondman 1990, Thornton 1996, Frith 1997). Michael Pickering, der sich in einem Aufsatz aus dem Jahr 1986 mit dem »Dogma der Authentizität« beschäftigt, beschreibt die Differenzierung zwischen »authentischen« und »kommerziellen« popularmusikalischen Produkten »as a way of placing others, socially and culturally, a shorthand device for categorically separating the masses from ourselves, in a way which obscures the real inequalities of opportunity and resources« (Pickering 1986: 213).

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Sarah Thornton (1996) in ihrer Forschung über die englische Club- und Rave-Szene. In Anlehnung an Bourdieus Konzept des kulturellen Kapitals verwendet Thornton den Begriff »subkulturelles Kapital«, um jugendkulturelle Distinktionsformen zu beschreiben. »Hipness«, verstanden als eine Art inkorporiertes subkulturelles Kapital, entscheidet über die Zugehörigkeit zur Szene:

»Just as cultural capital is personified in ›good‹ manners and urbane conversation, so subcultural capital is embodied in the form of being ›in the know‹ using (but not over-using) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles« (Thornton 1996: 11f.).

In der Betonung des »schlechten Musikgeschmacks« der »uncoolen Masse« werde der eigene Stil bestätigt und bestärkt. Populäre Ideologien, so wie jene der Authentizität,

»may magically resolve certain socio-economic contradictions, but they also maintain them, even use them to their advantage. For many youthful imaginations, the mainstream is a powerful way to put themselves in the big pic-

ture, imagine their social world, assert their cultural worth, claim their sub-cultural capital. As such, the mainstream is a trope which betrays how beliefs and tastes which ensue from a complex social structure, in turn, determine the shape of social life« (Thornton 1996: 115).

Wenn auch Authentizität als Bewertungskriterium eine wichtige Rolle im Geschmacksdiskurs der Popularkultur einzunehmen scheint, zeigt die Analyse der Diskussionen in den Online-Foren, dass die Dichotomie »authentisch« vs. »kommerziell« von einer Reihe alternativer Bewertungspraktiken überlagert wird, welche die Eindeutigkeit, Kontinuität und Exklusivität von Authentizitätszuschreibungen in Frage stellen. Im Folgenden sollen einige Bruchstellen identifiziert und die Frage nach einer möglichen sozialästhetischen Transformation moralischer Maßstäbe in der Popularkultur aufgeworfen werden.

»Es gibt keine nicht-kommerzielle Musik!« Zur Kritik an Authentizitätszuschreibungen

In den untersuchten Diskussionen lässt sich beobachten, dass Authentizitätszuschreibungen immer wieder problematisiert werden. Die Kritik folgt zu meist einer Argumentationslogik, die auf folgenden Prinzipien³ beruht:

1. Zurückweisung von allgemeinen und »objektiven« Bewertungskriterien: Grundlegend ist die Unterscheidung zwischen »guter Musik« und einer »Musik, die gefällt«, wobei die Annahme allgemeingültiger Kriterien, auf Basis derer die Qualität einer Musik bestimmt werden kann, kritisiert wird. Die in diesem Zusammenhang häufig zu beobachtende Forderung nach mehr Toleranz im Musikgeschmack zielt keineswegs darauf ab, dass jede und jeder alles hören und mögen sollte, allerdings wird es als wichtig erachtet, jeder Musik ihre Daseinsberechtigung zuzusprechen.
2. Forderung nach Ent-Kontextualisierung des musikalischen Ereignisses: In den untersuchten Diskussionen taucht immer wieder die Forderung auf, Musik unabhängig von ihrer kontextuellen Einbettung zu bewerten. Informationen über Rahmenbedingungen eines musikalischen Produkts (wie zum Beispiel kommerzieller Erfolg, die Intentionen der MusikerInnen, Medienpräsenz, Outfit etc. – also genau jene Parameter, die die

³ Es handelt sich dabei um idealtypische Muster, die in unterschiedlichen Ausprägungen und in verschiedenen Kombinationen Bestandteil der Authentizitätskritik sind, allerdings keiner hierarchischen Struktur unterliegen.

Grundlage für Authentizitätszuschreibungen bilden) sollen, so der Appell, außer Acht gelassen werden:

»Nur wer akzeptiert, dass es in der Musik nur um Musik geht, kann sich von seinen eigenen obstruierten Grenzen emanzipieren [...]. Ich brauche keine Genres, ich brauche keine Videoclips, ich brauche keine Interviews, ich brauche keine PR-Kampagnen – alles was ich brauche, ist die Musik. Mich interessiert nicht, ob derjenige erfolgreich ist oder nicht [...] aber es ändert nichts an der Musik« [Th 18, 7 (1-6)].

3. Ablehnung von (Genre-)Klassifizierungen: Kritik richtet sich insbesondere gegen »übertriebene Genrekategorisierung« und »Schubladendenken«:

»also ich bin ja immer noch der Meinung, dass man nicht alles benennen oder bezeichnen können muss und bin einer notorischen Überkategorisierung und der vorherrschenden In-Schubladen-Steckerei ziemlich überdrüssig« [Th 18, 8 (1-2)].

Klassifizierungen werden als unnötige Zusatzinformationen betrachtet, die den Blick auf die »eigentliche« Musik verstellen würden. Aber nicht nur klassische Genrekategorien, sondern auch Klassifizierungen wie »Mainstream«, »Underground« oder »Charts-Musik« werden problematisiert. Dies geht oft mit einer Ablehnung der symbolischen Grenzziehung zwischen »authentischer« und »kommerzieller Musik« einher:

4. Negation der Differenzierung zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik: Ein viertes Merkmal der Kritik an Authentizitätskonzepten ist die Skepsis gegenüber der Grenzziehung zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik. Erfolg und künstlerische Qualität werden nicht als Widerspruch gesehen; auch kommerziell erfolgreiche Musik darf, kann und soll gefallen. Maßgeblich ist die Annahme, dass es keine »nicht-kommerzielle« Musik gibt und damit das Qualitätsmerkmal Authentizität als ideologisches Konstrukt entlarvt werden kann:

»Es gibt bloß einfach keine ›kommerzielle‹ Musik und ›unkommerzielle‹. Beides ist Musik und es spielt für die Musik keinerlei Rolle, ob sie vermarktet wird oder nicht – das ist kein Qualitätsmerkmal« [Th 18, 22 (6-8)].

Die Befunde der empirischen Forschung legen die These nahe, dass aus dieser Kritik an Authentizitätskonzepten ein neuer Modus moralischer Bewertung entsteht, in dem ein toleranter Umgang mit unterschiedlicher Musik in den Vordergrund gestellt wird. Am deutlichsten kommt dies in der Artikulation des »Querbeet-Geschmacks« zum Ausdruck.

Der Querbeet-Geschmack

»Also, wenn ich mal anfangen soll... also momentan höre ich halt viel solche Stil- und Klischee-zusammenwerf-und-auf-extatische-Höhepunkte-hinausführ-Bands wie Secret Chiefs 3, Mr. Bungle, Estradasphere und das Fishtank-Ensemble (sollte sich jeder Musikbegeisterte mal anhören)... weiter höre ich dann auch gemäßigttere Bands wie Calexico oder Kaizer's Orchestra... sehr gerne höre ich auch osteuropäische Blasmusik (die, die so richtig abgeht), so wie das Sandy Lopicic Orchestra oder Fanfare Ciocárlia... ach ja das No Smoking Orchestra hätt' ich fast vergessen... Ich reih jetzt einfach mal meine Favoriten weiter auf: Ween, Naked City!!!, Doors, Iron Butterfly, Pink Floyd, Yann Tiersen, Mars Volta, Klezematics, New Orleans Klezmer Allstars, Red Hot Chili Peppers [...] tja, dann eben noch diverse Mike Patton-Projekte wie Tomahawk, Fantomas, Lovage, Weird Little Boy etc... jetzt hätte ich den Jazz fast vergessen... also Albert Mangelsdorff ist bzw. war der Beste; sonst gefallen mir noch sehr Dave Brubeck, Rabih Abou-Khalil... ach du sch***e, beim Nicht-Jazz hätte ich den guten alten Zappa fast vergessen... also zurück zum Jazz: Thelonious Monk, Billie Holiday, Benny Goodman, Ornette Coleman... ach ich seh' schon, es hat keinen Zweck alles aufzuzählen, was ich von Herzen gern höre... würde ja eh die Hälfte vergessen... also ich mach denn jetzt mal Schluss« [Th 16, 8 (23-45)].

Die Artikulation des »Querbeet-Geschmacks« zeichnet sich durch die demonstrative Zur-Schau-Stellung eines breit gefächerten Geschmacks sowie die Betonung der Offenheit für eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Genres aus. Die typischen »Querbeet-HörerInnen« überschreiten außerdem die Grenze zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik, haben keine Berührungängste mit Musik aus den Charts oder Oldies und kennen keine Scheu, ihre Vorliebe für unterschiedliche Genres offen zu zeigen:

»So, Black Hip-Hop amerikanisch, R'n'B, viel Classic vorzugsweise Mozarts Klavierstücke, Saint-Saens, gerne höre ich Oldies, wie No Milk Today, Seasons in the Sun, Bonnie Taylor mit It's a Heartache, und vieles mehr aus allen Spalten, bin froh, dass mir so viele unterschiedliche Musik gefällt, und ich scheue mich auch nicht mit Oldies im Auto rumzucruisen und voll aufzudrehen, dass die Bässe vibrieren ☺« [Th 6, 226 (1-5)].

Der »Querbeet-Geschmack«, so ließe sich vermuten, ist Ausdruck einer (womöglich tatsächlich neuen) Toleranz und Offenheit und damit Indiz für die Erosion traditioneller symbolischer Grenzziehungen im Feld der populären Musik. Dieser optimistischen Sichtweise widerspricht allerdings die Beobachtung, dass die typischen »Querbeet-HörerInnen« zwar Toleranz gegenüber

unterschiedlichen Musiken einfordern, allerdings keineswegs tolerant gegenüber »anderen« Musikgeschmäckern sind. Ebenso wie die Zuschreibung von Authentizität zielt die Toleranzrhetorik auf die Definition des (moralisch) »richtigen« und »guten« Geschmacks.

Zur moralischen Dimension des Querbeet-Geschmacks

Auffallend ist, dass in vielen Diskussionen zwischen einem »toleranten« Musikgeschmack auf der einen und einem »festgefahrenen« Geschmack auf der anderen Seite differenziert wird. Unterschieden werden auch die MusikrezipientInnen – entsprechend ihrer Offenheit für die Vielfalt unterschiedlicher musikalischer Welten. Ebenso wie bei Authentizitätszuschreibungen ist auch hier augenscheinlich, dass unterschiedlich tolerante Positionen nicht auf einem Kontinuum verortet, sondern als binäre Opposition dargestellt werden.

»Ich finde es echt total blöd, wenn man sich so einschränkt. Ich hör' echt (fast) alles. Und ich versuch' da auch tolerant zu sein. Jedem das seine. Es gibt ja viele Leute, die definieren sich nur über die Musikrichtung. Das find ich mehr als kindisch« [Th 10, 13 (1-4)].

Diskreditiert werden jene MusikkonsumentInnen, die lediglich ein Genre gut finden oder sich mit einer einzigen Musikrichtung identifizieren. Respekt verdienen aus dieser Perspektive hingegen jene »weitgefächerten Menschen«, die alles »querbeet« hören:

»Also ich muss ja feststellen, dass viele hier sehr auf eine Musikrichtung eingefahren sind. [...] Ich persönlich hör' querbeet alles, was mich berührt bzw. beschäftigt, so z.B. Foo Fighters, Agnostic Front, Frank Zappa, Blink, Green Day (ja ich hör' Green Day), Curse, DieBeginner, Freundeskreis, Patrice, The Exploited, The Buisseness, DMX und so weiter. Hoffe noch andere so »weitgefächerte« Menschen in diesem Forum zu finden« [Th 15, 23 (1-5)].

Von besonderer Bedeutung ist, dass damit auch eine Grenze zwischen »wir« bzw. »uns« und »den anderen« gezogen wird, d.h. zwischen jenen, die einen breit gefächerten Musikgeschmack haben und jenen, die sich auf ein Genre festlegen:

»Wer sich nur auf ein Genre begrenzt, der verdient Mitleid und nicht Bewunderung. [...] Wer auch immer von sich sagen kann, Musik zu lieben, der ist in derselben Gesellschaft wie viele Gleichgesinnte sind und ich es auch selbst bin, wir gehören alle zu derselben »Gruppe«, völlig egal ob wir Techno, Metal,

Klassik oder Hip-Hop bevorzugen. Alles, was zählt, ist die Musik« [Th 18, 7 (60-67)].

Allesfresserei in der Popularkultur?

Für Pierre Bourdieu (1987) bildet die Annahme einer Homologie zwischen sozialer Position und musikalischen Vorlieben die Grundlage seiner soziologischen Theorie des Geschmacks. Ausgehend von der Kritik an der bürgerlichen Ideologie, wonach es einen »aufgeklärten« und »ästhetischen« Geschmack auf der einen und einen minderwertigen, »barbarischen« auf der anderen Seite gebe, richtet Bourdieu sein Hauptaugenmerk auf die gesellschaftliche Bedingtheit von Geschmacksurteilen. Angesichts zunehmender Heterogenität und Pluralisierung der Lebensstile sowie der schwindenden Bedeutung des Herkunftsmilieus für die Ausprägung unserer kulturellen Vorlieben wird Bourdieus Theorie allerdings in Frage gestellt (Schulze 1992, Müller-Schneider 1994). Neue Impulse erhielt die in der Folge resultierende Debatte durch empirische Befunde der amerikanischen Kulturosoziologie Anfang der 1990er Jahre: Anhand von Untersuchungen musikalischer Präferenzen konnte zwar nachgewiesen werden, dass der Zusammenhang zwischen Klassenzugehörigkeit und der Vorliebe für sogenannte klassische Musik an Gültigkeit verloren hat; allerdings zeigte sich in einer Reihe von Studien (Peterson 1992, Peterson/Simkus 1992, Peterson/Kern 1996; Bryson 1996) eine neue Distinktionsstrategie, deren Logik weniger in einer exklusiven Hochkulturorientierung als vielmehr in einer demonstrativen Toleranz begründet ist. Richard Peterson verwendet den aus der Biologie stammenden Begriff der »Omnivores« für jene Personen und Gruppen, deren musikalischer Geschmack durch große Offenheit gekennzeichnet ist: Die musikalischen »AllesfresserInnen« hören Musik aus vielen unterschiedlichen Genres, finden Gefallen an abendländischer Kunstmusik, scheuen sich aber auch nicht davor, popularkulturelle Genres in das eigene Geschmacksrepertoire aufzunehmen. Im Gegensatz dazu stehen die »Univores«, deren Geschmack auf ein Genre oder einige wenige beschränkt ist. Während musikalische »Allesfresserei« typisch für Personen mit hoher Bildung ist, finden sich Univores eher in bildungsfernen Milieus. Dadurch entsteht eine neue Grenzziehung, die nicht mehr entlang der Pole »high« vs. »low« bzw. »snob« vs. »slob« verläuft, sondern einer neuen kulturellen Logik folgt: Ein exklusiver Lebensstil lässt sich demnach nicht länger durch die ausschließliche Vorliebe für Werke der »klassischen« Musik, sondern durch die Toleranz gegenüber unterschiedlichen musikalischen Welten zum Ausdruck bringen.

»In effect, elite taste is no longer defined as an expressed appreciation of the high art forms [...]. Now it is being redefined as an appreciation of the aesthetics of every distinctive form along with an appreciation of the high arts. Because status is gained by knowing about and participating in (that is to say, by consuming) all forms, the term *omnivore* seems appropriate« (Peterson/Simkus 1992: 169).

Der in der Online-Foren-Analyse identifizierte »Querbeet-Geschmack« legt nahe, dass auch innerhalb der Popularkultur das Phänomen der »musikalischen Allesfresserei« existiert (vgl. dazu auch Carrabine/Longhurst 1999). Ebenso wie der typische Omnivore zeichnet sich auch die/der »Querbeet-HörerIn« durch die Vorliebe für ein breites Spektrum an musikalischen Genres aus. Wenngleich nicht jede Musik auch tatsächlich gehört bzw. konsumiert wird,⁴ lässt sich bei beiden ein großes Ausmaß an Toleranz gegenüber unterschiedlichen Genres feststellen. Durch diese demonstrative Offenheit werden insbesondere symbolische Grenzüberschreitungen zum Ausdruck gebracht: Während Petersons Omnivores die Dichotomie von Hoch- vs. Popularkultur für obsolet erklären und sich durch die Aufgeschlossenheit gegenüber »klassischer« Musik ebenso wie gegenüber »populärer« Musik auszeichnen, betonen »Querbeet-HörerInnen« die Überschreitung der Grenze zwischen »kommerzieller« und »authentischer« Musik.⁵

4 Hier lässt sich eine Ähnlichkeit zu der in den Omnivore-Studien beschriebenen »patterned tolerance« (Bryson 1996) konstatieren. Im Gegensatz zu dem in dieser Hinsicht missverständlichen Begriff der »Allesfresserei«, wodurch ein allumfassender Geschmack suggeriert wird, soll der Terminus »querbeet« zum Ausdruck bringen, dass es sich dabei lediglich um einen »Streifzug« durch die musikalische Landschaft handelt. Der Begriff »querbeet« stammt aus dem empirischen Material.

5 Mittlerweile sind die musikalischen Verhaltensweisen der Omnivores Gegenstand zahlreicher kultursoziologischer Untersuchungen, wodurch eine lebhafte Debatte über diese neue kulturelle Logik sozialer Distinktion entfacht wurde (u.a. Bryson 1996, van Eijck 2001, Emmison 2003, Gebesmair 1998 u. 2004, Sonnett 2004, Chan/Goldthorpe 2007, Coulangeon/Lemel 2007). Für Deutschland konnte die Existenz musikalischer Omnivores bislang nicht eindeutig nachgewiesen werden (Neuhoff 2001, Otte 2008: 27f.). Die Diskussion der Transformation vom »Snob zum Omnivore« (Peterson/Kern 1996) beschränkt sich nicht auf musikalische Vorlieben. Untersucht wurde die Omnivore-These u.a. in den Bereichen Literatur, Film, darstellende Kunst, bildende Kunst, hinsichtlich kultureller Partizipation im Allgemeinen sowie in Bezug auf Essgewohnheiten (für einen Überblick siehe Peterson 2005).

Der Querbeet-Geschmack im Kontext gesellschaftlicher Transformationsprozesse

Worin liegen die Ursachen für die Entwicklung eines toleranten Geschmacks? Richard Peterson und Roger Kern nennen eine Reihe von Faktoren, die einen Einfluss auf den Bedeutungsverlust der Grenzziehung zwischen Hoch- und Popularkultur haben. Dazu zählen neben Wohlstandssteigerung und Bildungsexpansion die zunehmende Verbreitung von Kunst in den Medien, ansteigende soziale und geografische Mobilität, die eine Vermischung von Menschen mit unterschiedlichen Geschmäckern zur Folge hat und einen »tolanteren« Umgang mit »anderen« kulturellen Verhaltensweisen fordert und fördert sowie die zunehmende Hinterfragung von ästhetischen Konventionen in den Kunst- und Kulturinstitutionen selbst (vgl. Peterson/Kern 1996: 905f.).

Die hier genannten Gründe können auch ins Treffen geführt werden, wenn es um die Erklärung des »Querbeet-Geschmacks« geht. Im Folgenden sollen einige auf den vorliegenden Gegenstand abgestimmte Ergänzungen vorgenommen werden. Es gilt zu fragen, worin die Ursachen für den Bedeutungsverlust des Qualitätskriteriums »Authentizität« möglicherweise liegen und welche Entwicklungen die Genese von »Toleranz« im Musikgeschmack begünstigen.

Vereinbarkeit von künstlerischer Integrität und kommerziellem Erfolg: Die Klassifizierung von Musik auf Basis ihrer ökonomischen Verwertungszusammenhänge scheint zunehmend an Bedeutung zu verlieren. Die Verknüpfung von künstlerischem und materiellem Erfolg stellt für viele MusikrezipientInnen keinen Widerspruch mehr dar; anti-kommerzielle Inhalte gelten nicht per se als Qualitätskriterium (vgl. Illing 2006: 218).

Authentizität als Vermarktungskategorie: Authentizität war lange Zeit ein Qualitätskriterium, das von den MusikerInnen, den MusikrezipientInnen und MusikkritikerInnen an eine Musik herangetragen wurde. Seit geraumer Zeit lässt sich beobachten, wie diese Zuschreibungspraxis von den Marketingabteilungen der Kulturindustrie adaptiert wird: Die Präsentation eines musikalischen »Acts« als »authentisch« fungiert als bewährte Vermarktungsstrategie, um neue Zielgruppen zu erreichen. Die zu Verkaufszwecken initiierte Etikettierung potentieller Charts-Musik als »authentisch« oder sogar »rebellisch« verleiht dieser Musik einen symbolischen Mehrwert, der sich in höheren Verkaufszahlen niederschlägt (vgl. Halnon 2005). Durch diese inflationäre Verwendung des Terminus »authentisch« verliert Authentizität an

Aussagekraft; die Grenzziehung zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik wird ad absurdum geführt. Die Willkür in der Vergabe dieser Qualitätsauszeichnung durch die Kulturindustrie führt dazu, dass sich mit der Vorliebe für »authentische« Musik nur mehr bedingt Anspruch auf moralische Überlegenheit zum Ausdruck bringen lässt; Distinktion verkümmert zu einer Pseudo-Distinktion.

Polyseme Präsentation von Authentizität: Die fortschreitende Ausdifferenzierung musikalischer Stile sowie der dazugehörigen Szenen führt zu Unsicherheiten hinsichtlich der Etikettierung (aber auch Dechiffrierung) von Genres, Bands, MusikerInnen, Alben oder Musikstücken. Immer öfter wird die traditionelle Grenzziehung zwischen »authentisch« und »kommerziell« von Kulturschaffenden (bewusst) überschritten. So zeigt Elizabeth Eva Leach in ihrer Untersuchung der kommerziell erfolgreichen Band Spice Girls, wie die Musikerinnen mit Authentizitätszuschreibungen umgehen »by selectively negotiating amongst the various types of authenticity« (Leach 2001: 161). Angesichts solcher Acts, deren Präsentation auf eine Vielfalt unterschiedlicher Lesarten abzielt, ist eine endgültige Bewertung dieser Musik auf Basis des Kriteriums »Authentizität« zum Scheitern verurteilt.

»This polysemous presentation of authenticity enables listeners who see and enjoy the contradictions in these markers to understand that the opposition between commercialism and authenticity is itself a commercially constructed one« (Leach 2001: 162).

Kritik an hochkulturellen Attitüden: Die Destabilisierung der Grenzen zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik ist vor dem Hintergrund eines generellen Bedeutungs- und Legitimationsverlustes ästhetischer Hierarchien zu sehen. Die Kritik an den sozialen und moralischen Superioritätsansprüchen der Hochkultur hat maßgeblich zur Hinterfragung und auch Ablehnung allgemeiner ästhetischer Qualitätskriterien geführt. Diese Kritik findet ihren Niederschlag auch in der Beurteilung von populärer Musik, deren Maßstäbe zunehmend einer Revision unterzogen werden.

Postmoderne und Popularkultur: Seit den 1980er Jahren spielen postmoderne Kunstkonzepte in zahlreichen Produkten populärer Musik eine maßgebliche Rolle. Künstler und Bands wie David Bowie oder Roxy Music haben durch ihre Performances traditionelle Authentizitätskonzepte in der populären Musik fundamental in Frage gestellt:

»Künstler und Musiker suchten die Flucht nach vorn, indem sie sehr bewusst auf die Verzahnung künstlerischer Produkte mit kommerziellen Interessen

und auf die Konstruiertheit alles vermeintlich Authentischen hinwiesen« (von Appen 2007: 126).⁶

Kosmopolitischer Lebensstil: Vieles spricht dafür, einen auf Toleranz beruhenden Musikgeschmack vor dem Hintergrund des Entstehens eines neuen Lebensstils zu betrachten, der sich durch eine generelle Offenheit gegenüber dem »Anderen« und dem »Fremden« auszeichnet. Coulangeon und Lemel (2007) beschreiben Omnivorousness als »distinctive attitude to culture«:

»this interpretation of omnivorousness may suggest a shift in the definition of cultural legitimacy from highbrow cultural snobbism to cosmopolitan tolerance. [...] In this sense, omnivorousness can be interpreted as generic disposition, a »cosmopolitan« habitus that is defined and transmitted socially and culturally« (Coulangeon/Lemel 2007: 108).

Diese kosmopolitische Haltung, die sich vor allem in bildungsnahen Milieus findet, scheint sich auch im Verhalten der »Querbeet-HörerInnen« zu spiegeln, zumal auch hier die Offenheit als zentraler Wert nicht nur gelebt, sondern auch gefordert wird. Unklar bleibt aber, inwiefern die Behauptung von Coulangeon und Lemel, nämlich dass diese kosmopolitische Toleranz als neuer Modus kultureller Legitimation fungiert, auch für die »Querbeet-HörerInnen« ins Treffen geführt werden kann.

Schluss

Verstanden als Merkmal jener Musik, die sich durch ihre vermeintliche Unabhängigkeit ökonomischer Rahmenbedingungen auszeichnet, bildet Authentizität eine Schlüsselkategorie des Ästhetik-Diskurses in der gegenwärtigen Popularkultur. Die Vorliebe für »authentisch« etikettierte Musik ist die Basis eines »aufgeklärten« Geschmacks, der sich der massenkompatiblen Kommerzkultur verweigert und der Autonomieästhetik eines popularkulturellen Werkes einen besonderen Stellenwert einräumt. Die Zuschreibung von Authentizität fungiert dabei nicht lediglich zur Begründung bestimmter Vorlieben oder Aversionen, sondern auch, um moralische Überlegenheit zum Ausdruck zu bringen: Superiorität besteht in der Aufwertung des eigenen

6 Von Appen betont allerdings, dass diese postmodernen Einflüsse zu keinem allgemeinen Bedeutungsverlust von Authentizität geführt hätten, zumal der »postmoderne Paradigmenwechsel« lediglich einem engen Kreis von Intellektuellen vorbehalten ist, während für die Mehrheit der MusikrezipientInnen das Ideal authentischer Musikproduktion nach wie vor Gültigkeit besitzt (von Appen 2007: 127; siehe dazu auch Regev 1994: 87 und 98).

musikalischen Geschmacks vor dem Hintergrund der Diskreditierung jener Musik, der das Attribut »kommerziell« verliehen wird.

Die Befunde der hier vorgestellten empirischen Studie deuten allerdings darauf hin, dass Authentizitätskonzepte in der Popularkultur Brüche aufweisen und ihre einstige Stabilität einbüßen. Die zunehmende Ausdifferenzierung musikalischer Praktiken sowie die Verschiebung und Transformation traditioneller Grenzziehungen wie jener zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik tragen zu einer zunehmenden Erosion des Bewertungskriteriums »Authentizität« bei. Dieser Bedeutungsverlust kommt vor dem Hintergrund neu entstehender Qualitätsdiskurse besonders deutlich zum Ausdruck. In zahlreichen der analysierten Diskussionen lässt sich ein auf Toleranz und Offenheit beruhender Geschmack beobachten,⁷ der einige Prämissen, die dem Kriterium »Authentizität« zugrunde liegen, radikal in Frage stellt. Die Konzepte »Authentizität« und »Toleranz« repräsentieren zwei konkurrierende Auffassungen darüber, was den »aufgeklärten« – und damit »guten« und »richtigen« Geschmack in der Popularkultur ausmacht.

Kulturelle Offenheit bildet die Grundlage des »Querbeet-Geschmacks«, der sowohl durch die Vorliebe für mehrere unterschiedliche popularmusikalische Genres als auch durch die demonstrative Überschreitung der Grenze zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik gekennzeichnet ist. Basierend auf der Diskreditierung jener MusikkonsumentInnen, die einen »festgefahrenen« Musikgeschmack haben, fungiert dieser Geschmack als (neues) Mittel zur Demonstration moralischer Überlegenheit. Die Emergenz der Toleranzrhetorik gilt es vor dem Hintergrund der schwindenden Bedeutung von Authentizitätszuschreibungen in der Popularkultur zu betrachten. Während moralische – und womöglich auch soziale⁸ – Superiorität lange

7 Vieles spricht dafür, dass sich diese Form des toleranten Geschmacks in erster Linie bei RezipientInnen bildungsnaher Milieus findet. Die Analyse der Threads nach Bildungsgrad der UserInnen ergab eine Anhäufung von Toleranz-Plädoyers in studentischen und akademischen Foren, während dies in allgemeinen Plauderforen nicht der Fall war. Darüber hinaus geben sprachliche Versiertheit (Ausdrucksweise, Orthografie, Grammatik) sowie die überdurchschnittliche Länge der »Toleranz«-Postings Aufschluss über den möglicherweise tendenziell höheren Bildungsgrad der »Querbeet-HörerInnen«. Wenngleich diese Annahme aufgrund unzureichender Datenlage sehr vage bleibt, kann davon ausgegangen werden, dass Bildung einen Einfluss auf die Ausprägung eines toleranten Geschmacks hat.

8 Ungeklärt bleiben die sozialen Implikationen, die mit diesem Transformationsprozess insbesondere hinsichtlich sozialer Ungleichheit in der gegenwärtigen Gesellschaft verbunden sind. Die zentrale Frage lautet, ob die moralische Dimension musikalischer Vorlieben und Aversionen auch sozialen Charakter annimmt oder, in Anlehnung an Pierre Bourdieu, ob die hier beschriebenen sym-

Zeit ausschließlich durch die Vorliebe für eine als »authentisch« etikettierte Musik zum Ausdruck gebracht wurde, scheint seit geraumer Zeit ein auf dem Wert der Toleranz basierender Musikgeschmack diese Funktion womöglich (noch) effektiver zu erfüllen.

Literaturverzeichnis

- v. Appen, Ralf (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (= texte zur populären musik Bd. 4). Bielefeld: transcript.
- Bohnsack, Ralf (1999). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Böhm, Thomas (2000). »Give me some truth.« Vorläufige Überlegungen zur Konstruktion von Authentizität in der Musik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Thomas Phleps u. Helmut Rösing. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 251-262.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bryson, Bethany (1996). »Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes.« In: *American Sociological Review* 61, S. 884-899.
- Carrabine, Eamonn / Longhurst, Brian (1999). »Mosaics of Omnivorousness: Middle-Class Youth and Popular Culture.« In: *New Formations* 38, S. 125-140.
- Chan, Tak Wing / Goldthorpe, John H. (2007). »Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England.« In: *European Sociological Review* 23, S. 1-19.
- Coulangeon, Philippe / Lemel, Yannick (2007). »Is »Distinction« Really Outdated? Questioning the Meaning of the Omnivorization of Musical Taste in Contemporary France.« In: *Poetics* 35, S. 93-111.
- Emmison, Michael (2003). »Social Class and Cultural Mobility. Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis.« In: *Journal of Sociology* 39, S. 211-230.
- Frith, Simon (1981). »The Magic that Can Set You Free: The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community.« In: *Popular Music* 1, S. 159-168.
- Frith, Simon (1987). »Towards an Aesthetic of Popular Music.« In: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Hg. v. Richard Leppert u. Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, S. 133-149.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gebesmair, Andreas (1998). »Musikgeschmack und Sozialstruktur. Zum Begriff »Omnivore« in der amerikanischen Kulturosoziologie der 90er Jahre.« In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 23, S. 5-22.
- Gebesmair, Andreas (2004). »Renditen der Grenzüberschreitung. Zur Relevanz der Bourdieuschen Kapitaltheorie für die Analyse sozialer Ungleichheiten.« In: *Soziale Welt* 55, S. 181-203.
- Grazian, David (2004). »The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene.« In: *Music Scenes*. Hg. v. Andy Bennett u. Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 31-47.

bolischen Abgrenzungen als Übersetzung des Klassenkampfes in die Sphäre der Kultur betrachtet werden können (vgl. Parzer 2009).

- Halnon, Karen B. (2005). »Alienation Incorporated: »F*** the Mainstream Music« in the Mainstream.« In: *Current Sociology* 53, S. 441-464.
- Illing, Frank (2006). *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK.
- King, Storm A. (1996). »Researching Internet Communities: Proposed Ethical Guidelines for the Reporting of Results.« In: *The Information Society* Vol. 12, 119-128.
- Leach, Elizabeth Eva (2001). »Vicars of Wannabe: Authenticity and the Spice Girls.« In: *Popular Music* 20, S. 143-167.
- Meuser, Michael / Sackmann, Reinhold (Hg.) (1992). *Analyse sozialer Deutungsmuster*. Paffenweiler: Centaurus.
- Moore, Allan F. (2002). »Authenticity as Authentication.« In: *Popular Music* 21, S. 209-223.
- Müller-Schneider, Thomas (1994). *Schichten und Erlebnismilieus. Der Wandel der Milieustruktur in der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Neuhoff, Hans (2001). »Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die »Allesfresser-Hypothese« im Ländervergleich USA/Deutschland.« In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 53, S. 751-772.
- Otte, Gunnar (2008). »Lebensstil und Musikgeschmack.« In: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Hg. v. Gerhard Gensch. Wiesbaden: Gabler, S. 25-56.
- Parzer, Michael (2008). *Musikgeschmack in der Popularkultur. Eine kultursoziologische Spurensuche in Online-Foren*. Dissertation Universität Wien (Publikation in Vorbereitung).
- Parzer, Michael (2009). »Über Geschmack lässt sich nicht (mehr) streiten? Musikalische Vorlieben und Aversionen in der Popularkultur der Gegenwart.« Erscheint in: *Unsichere Zeiten. 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 6.–10. Oktober 2008*. Hg. v. der Deutschen Gesellschaft für Soziologie.
- Peterson, Richard A. (1992). »Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore.« In: *Poetics* 21, S. 243-258.
- Peterson, Richard A. (1997). *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*. Chicago u.a.: University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A. (2005). »Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness.« In: *Poetics* 33, S. 257-282.
- Peterson, Richard A. / Simkus, Albert (1992). »How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups.« In: *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Hg. v. Michèle Lamont u. Marcel Fournier. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 152-186.
- Peterson, Richard A. / Kern, Roger M. (1996). »Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.« In: *American Sociological Review* 61, S. 900-907.
- Pickering, Michael (1986). »The Dogma of Authenticity in the Experience of Popular Music.« In: *The Art of Listening*. Hg. v. Graham McGregor u. Robert White, Robert. London u.a.: Croom Helm, S. 201-220.
- Regev, Motti (1994). »Producing Artistic Value: The Case of Rock Music.« In: *Sociological Quarterly* 35, S. 85-102.
- Schrum, Lynne (1995). »Framing the Debate: Ethical Research in the Information Age.« In: *Qualitative Inquiry* Vol. 1, S. 311-326.
- Schulze, Gerhard (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M. und New York: Campus.
- Sonnett, John (2004). »Musical Boundaries. Intersections of Form and Content.« In: *Poetics* 32, S. 247-264.

- Thornton, Sarah (1996). *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Trondman, Mats (1990). »Rock Tastes – on Rock as Symbolic Capital.« In: *Popular Music Research. An Anthology from Nordicom-Sweden*. Hg. v. Keith Roe u. Ulla Carlsson. Göteborg: University Department of Political Science, S. 71-85.
- Van Eijck, Koen (2001). »Social Differentiation in Musical Taste Patterns.« In: *Social Forces* 79, S. 1163-1184.

Gerd Bayer (Hg.) (2009). *Heavy Metal Music in Britain*

Rezension von Dietmar Elflein

Im Rahmen der noch recht spärlichen wissenschaftlichen Literatur zur Kulturwelt des Heavy Metal schließt der vorliegende Sammelband eine erstaunliche geographische Lücke. Obwohl die wichtigsten Urahnen des Heavy Metal, seien es nun Black Sabbath, Deep Purple oder auch Led Zeppelin, aus Großbritannien stammen, existiert bisher keine Studie zur Entwicklung des Heavy Metal im Vereinigten Königreich. Als Sammelband unterschiedlicher Auf- und Ansätze kann der Anspruch eines umfassenden Überblicks über die die Entwicklung des Heavy Metal in Großbritannien natürlich nicht eingelöst werden, vielmehr werden einzelne Schlaglichter gesetzt, die ihren Schwerpunkt mehrheitlich im unter unterschiedlichen Gesichtspunkten beleuchteten Schaffen von Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest und Motörhead haben. Mit der Nennung von Motörhead, die nach eigener Einschätzung keinen Heavy Metal spielen und deren Fans sich aus Protagonisten unterschiedlicher Kulturwelten zusammensetzen, wird deutlich, dass die im Titel vorgenommene Eingrenzung auf Heavy Metal eine künstliche ist. Die Grenzen zum Hard Rock, Punk bzw. Hardcore werden bei Bedarf fließend gehalten. Angemerkt sei zudem, dass der Bezug vieler Artikel auf Birmingham als Geburtsstadt des Heavy Metal und die damit zumindest implizit verbundenen Assoziation von Heavy Metal und Deindustrialisierung nach Ansicht des Rezensenten einer genaueren Untersuchung bedarf. Immerhin stammen neben Black Sabbath, Judas Priest und Napalm Death auch so unterschiedliche Bands wie Moody Blues, Electric Light Orchestra, Duran Duran und Dexy's Midnight Runners aus Birmingham.

Heavy Metal Music in Britain versammelt zehn Aufsätze und eine Einleitung des Herausgebers, die einen Überblick über die Forschung zu Heavy Metal sowie eine recht umfassende Bibliographie der englischsprachigen Veröffentlichungen zum Thema bietet. Die Aufsätze werden mittels dreier Oberbegriffe – »Metal Commodities«, »The Literary and Mythological Heri-

tage« und »Heavy Metal Societies« – inhaltlich gegliedert. Die Autoren und Autorinnen stammen mit Ausnahme des Herausgebers und des Schweden Magnus Nilsson aus dem angelsächsischen Sprachraum (UK, USA, Kanada, Australien). Ihre fachlichen Schwerpunkte liegen in den Bereichen Cultural Studies, Soziologie, Sprach- und Literaturwissenschaft.

Unter der Überschrift »Metal Commodities« sind Aufsätze zum Männlichkeitsbild (Deena Weinstein), zum Verhältnis von Heavy Metal und Mainstream (Benjamin Earl) sowie Liam Lees kenntnisreiche Einführung in die Welt des Grindcore versammelt, der er unter Bezug auf Adornos *Negative Dialektik* und Kristevas Abject zugesteht, die Möglichkeit einer nicht-warenförmigen Erfahrung zu bieten. Weinstein thematisiert Männlichkeit als »floating signifier«, der sich zwar aus biologischen und sozialen Geschlechterrollen speist, von diesen aber losgelöst erscheint. Sie stellt die These auf, dass Heavy Metal weder als frauenfeindlich noch als Ausdruck eines Machismo betrachtet werden kann, da Frauen einfach »of no concern« seien, und außerdem kein binäres bzw. hierarchisches Verhältnis männlicher und weiblicher Konzepte vorherrsche. Gleichzeitig bemüht sie sich dankenswerterweise um eine Definition des Begriffs »British Heavy Metal«, die in einen musikhistorischen Abriss mündet. Earl interessiert die Bewegung der Hard Rock-Bands Rainbow, Def Leppard und Magnum in Richtung Mainstream, den er als »Mainstreaming« im Sinne Jason Toynbees versteht, während er die Ausgangsposition der drei Bands als Feld im Bourdieuschen Sinne analysiert. Leider ignoriert Earl den kommerziellen Erfolg von Bands wie Iron Maiden (*The Number Of The Beast*, 1982, #1 der britischen Album Charts) und Judas Priest (1980, ebenda #4 mit *British Steel*) in seiner Argumentation. So wird ein Gegensatz von Heavy Metal als Untergrund und einem kommerziellen Mainstream suggeriert, der dem Umgang der Kulturwelt mit Ökonomie nicht entspricht, da weder Iron Maiden noch Judas Priest durch ihren kommerziellen Erfolg Einbußen an symbolischem Kapital hinnehmen mussten.

Im Themenkomplex »The Literary and Mythological Heritage« werden okkulte, gotische und distopische Referenzen sowie Bezüge zur (griechischen) Klassik im Heavy Metal mittels »close reading« ausgewählter Beispiele einzelner Bands gesucht. Neben Text (und Musik) stehen auch Plattencover, Videos und Kleidungsstil der Gruppen im Mittelpunkt des analytischen Interesses. So betrachtet Iain Campbell Stücke von Led Zeppelin, Manowar und Iron Maiden bezüglich ihrer Referenzen beispielsweise zu Homers Dichtung. Laura Wiebe Taylor sucht in distopischen und apokalyptischen Elementen des Schaffens von Black Sabbath, Judas Priest, Bolt Thrower und Cathedral Spuren einer sozialkritischen Haltung oder besser

einer utopischen Hoffnung auf eine bessere Welt. Helen Farley betrachtet die Teilen des Heavy Metal zugeschriebene Faszination für okkulte und satanistische Inhalte als Fortschreibung des Blues-Einflusses auf die Kulturwelt. Die vielschichtigen und mythischen symbolischen Verbindungen des Blues mit dem Teufel überträgt sie auf das Interesse und die Neugier vieler britischer (Blues-)Musiker für bzw. auf satanistische Themen. Allerdings haben die von ihr als eine der frühen Heavy Metal-Bands beschriebenen satanistisch faszinierten Black Widow – ähnlich wie die von ihr nicht erwähnten Coven – zumindest musikalisch mit Heavy Metal genauso viel zu tun wie das Musical *Hair*. Bryan A. Bardine subsumiert satanistische Referenzen im Heavy Metal dagegen unter eine allgemeinere Faszination der Kulturwelt für gotische Einflüsse. Weitere Referenzen zur Gotik, die er vor allem als Epoche der britischen Literatur des 18. Jahrhunderts betrachtet, sieht er in der lyrischen und ikonographischen Faszination für Bilder und Geschichten über Gewalt, Missbrauch und Wahnsinn.

Ryan M. Moore eröffnet den dritten Themenkomplex »Heavy Metal Societies« mit dem Hinweis, dass zwischen der Ausgestaltung der Figur des Satans bei Black Sabbath und im Blues fundamentale Unterscheide beständen. Ausgehend von der Annahme, dass Punk und Metal als unterschiedliche, jedoch verwandte künstlerische Reaktionen auf die ökonomische Krise im Großbritannien der 1970er Jahre analysierbar sind, sieht er die Metaphorik des Heavy Metal im Sinne Lukács als Verdinglichung eines Arbeiterklassenbewusstseins im Zeichen der Deindustrialisierung. Er zieht dabei Parallelen zu sozialen Bewegungen wie den »millennial cults« aus der Zeit der industriellen Revolution und exemplifiziert seine Argumentation anhand von Beispielen von Black Sabbath, Judas Priest und Iron Maiden. Magnus Nilsson ist ebenfalls an Klassenfragen interessiert und sucht Spuren eines subkulturell vermittelten Arbeiterklassenbewusstseins in Songtexten von Motörhead. Sein Subkulturbegriff rekurriert auf die Chicago-Schule und sieht Subkulturen deshalb als Mittel zur Lösungen von Statusproblemen, die das Individuum aufgrund der Dialektik des Unterschieds zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung erfährt. Er beschreibt Heavy Metal als eine Subkultur, deren Ziel in der Neubewertung des kulturellen Kapitals der Arbeiterklasse liegt. Herausgeber Gerd Bayer thematisiert im letzten Aufsatz des Bandes die »Britshness« des britischen Heavy Metal auf der Folie von Benedict Andersons Theorie der Nation als imaginiertes Gemeinschaft am Beispiel von Judas Priest, Thin Lizzy, Iron Maiden und Motörhead. Er schließt mit dem Gedanken, dass britischer Heavy Metal in einem globalisierten Musikmarkt aufgehe und die von ihm analysierte Beibehaltung des Bezugs auf britische

Traditionen auf einer postmodernen Faszination für Nostalgie beruhe, die die von ihm untersuchten Bands sowohl nutzten als auch selbst lebten.

Die in *Heavy Metal Music in Britain* versammelten unterschiedlichen Ansätze und Sichtweisen bieten summa summarum vielfältige Einblicke in die Welt des britischen Heavy Metal und hinterfragen dessen komplexe ästhetische und politische Strukturen. Der Leser findet so unterschiedliche Ansätze, sich Phänomenen wie beispielsweise Okkultismus und Heavy Metal zu nähern, in einem Buch zusammengefasst. Als letzte Einschränkung sei angemerkt, dass der Rezensent als Musikwissenschaftler leider einen Aufsatz eines Kollegen oder einer Kollegin seiner Profession vermisst.

Bayer, Gerd (Hg.) (2009). *Heavy Metal Music in Britain*. Farnham: Ashgate. (201 S., Hardcover, ca. 50£).

**Simon Reynolds (2007).
*Rip It Up And Start Again. Schmeiss alles hin und fang neu
an: Postpunk 1978-1984***

Rezension von Christoph Jacke

Der 1963 in London geborene und seit 1994 in Manhattan lebende Popmusikjournalist Simon Reynolds hat für so namhafte und gewichtige Organe wie *Melody Maker*, *New York Times*, *Spin*, *Rolling Stone* oder *The Wire* geschrieben und betreibt seit 2002 im Internet seinen eigenen »Blissblog« (<http://www.blissout.blogspot.com>). Reynolds hat sich immer wieder mit Punk und seinen Vorläufern, Umfeldern und Folgen auseinandergesetzt, nicht zuletzt, weil er diese Phase von »Gegen-Popmusik« selbst miterlebt hat. Intrinsische Motivation und Involvement können bekanntlich bis zu einem gewissen Grad sinnvoll sein und Glaubwürdigkeit verleihen. Dabei erhebt Reynolds keinesfalls einen wissenschaftlichen Anspruch, sondern er schreibt journalistisch und als Zeitzeuge, dies allerdings angenehm lesbar und umfassend informiert.

Bevor Reynolds aber mit Beobachtungen über die Sex Pistols und Public Image Ltd., dem Nachfolgeprojekt des Pistols-Sängers Johnny Lydon (aka Rotten) startet, wird der Lesende der deutschen Ausgabe sowohl von einem Vorwort des bekannten Radio-DJs und Journalisten Klaus Walter als auch mit eigenem Prolog (»Die unvollendete Revolution«) des Autors in das knapp 600 Seiten dicke Werk eingeführt. Diese Vorworte erleichtern dem weniger informierten Lesenden den Einstieg ungemein, droht man doch ansonsten bereits im Inhaltsverzeichnis von einer Lawine aus Band-, Orts- und Szenenamen überrollt zu werden.

Klaus Walters Vorwort beginnt mit den eindrucksvollen Worten Ted Gaiers von den Goldenen Zitronen, den vielleicht einzigen deutschsprachigen Postpunkern:

»Gang of Four scheint ja im Moment die wichtigste Band des Universums zu sein. Was mich stört an den ganzen Bands, die jetzt so klingen wie Gang of Four: dass man völlig vergisst, warum diese Musik so klang, wie sie klang.

Der Sound wird ganz gut nachempfunden, nur dass das Marxisten waren, Kid-Marxisten, die überlegt haben, wie man die Widersprüchlichkeit des Bestehenden in eine Form gießt, das fällt völlig unter den Tisch. Als ich das als Jugendlicher gehört habe, da habe ich nicht alles verstanden, teilweise bis heute nicht, aber da war was in dieser Haltung, das war halt mehr als nur ein Style« (S. 11).

Walter schließt daran an und verdeutlicht den popmusikalischen Umbruch Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre, der lange Zeit außerhalb popmusikreflektierender Spezialisten kaum wahrgenommen wurde: »Postpunk war mehr als die schlichte Negation von Cock-Rock. Was zwischen 1978 und 1984 passierte, hat die feministisch geprägte Gruppe Au-Pairs zu einem Albumtitel verdichtet, der auch als Leitmotiv dieses Buches [von Simon Reynolds, C.J.] gelten könnte: »Playing With A Different Sex« (S. 12).

Reynolds sieht Postpunk als Bruch mit Klischees des Punk, welcher selbst bereits ein Bruch mit wertkonservativem Rock war, und bezieht sich dabei vor allem auf die britische Entwicklung dieser alternativen Musikstile, die insbesondere Anfang der 1980er Jahre Postmodern Rock, Punk, Dub, Reggae, Funk, Disco etc. wild vermischt und dennoch Ernst machten damit, Vorhergegangenes in Sachen Popmusik neu zusammenzustellen und dadurch, das ist die Krux, eben auch Neues zu schaffen, weswegen Bands wie Scritti Politti, Orange Juice, Swell Maps oder Wire bis heute als wegweisend gelten. Diese einmalige »Soundmatrix« (S. 13) wird von Reynolds ausgiebig entfaltet. Der Brite schreibt sogar über bundesdeutsche Entwicklungen (woran wiederum Klaus Walters Vorwort hoch interessant und interessiert anschließt), indem er die Bedeutung innovativer Bands des deutschen Punks und somit der avantgardistischen Seite der Neuen Deutschen Welle, also etwa Deutsch Amerikanische Freundschaft, The Wirtschaftswunder, Fehlfarben oder Palais Schaumburg, für die britische und internationale Popkultur herausarbeitet.

Reynolds selbst nennt seine Vorgehensweise nicht-chronologisch, er erzählt entlang von »Mikrogeschichten«, die er lokal, stilistisch und sozial gliedert. So arbeitet er sich akribisch ab an Szenen, Städten, Regionen und Ländern, Genres und Subgenres oder Künstlergruppen, Milieus und Bands.

Startpunkt seiner Geschichten des Postpunk ist erwartungsgemäß das von den Sex Pistols ausgerufene Ende des Punk: Die vorläufig endgültige Offenlegung des Inszenierungscharakters des Punk – wobei dieser scheinbare Bruch eben keiner war, ging es doch Punk nie um Glaubwürdigkeit, sondern um Negation, sodass die Negation des eigenen Wesens nur konsequent erscheint. »No Future«, für Reynolds bereits bezogen auf Punk eine »Parodie seiner selbst« (S. 22), konnte für damalige Fans nur bedeuten, die

Zukunft in der Absage an sie selbst zu suchen und sich den Postpunk-Akteuren zu widmen: »Schmeiß alles hin und fang neu an«, nach einem Song der schottischen Band Orange Juice (»Rip It Up«, 1982), deren Sänger Edwyn Collins erst zwölf Jahre später kommerziellen Erfolg haben sollte (»A Girl Like You«, 1994).

So erzählt sich Reynolds also von den Enden des ›klassischen‹, hier vor allem britischen Punks (u.a. Sex Pistols, The Clash) und den damit zusammenfallenden Anfängen des Postpunk (Teil 1, u.a. Buzzcocks, Pere Ubu, The Pop Group, Talking Heads) über New Pop und New Rock (Teil 2, u.a. The Specials, Josef K., A Certain Ratio, The Waterboys, The Art of Noise) durch ein gewaltiges Netzwerk internationaler Akteure. Dabei ist Reynolds' Detailgenauigkeit bezüglich der Bands und ihrer Bezugnahmen beeindruckend. Abschließend diskutiert Reynolds im ausführlichen Nachtrag/Anhang die Entwicklung der Begriffe Independent/Indie, die Bedeutung des Musikfernsehens, speziell MTVs für Postpunk (»Das frühe MTV war eine merkwürdige Angelegenheit, beinahe versehentlich radikal«, S. 535). Ein kurzer Überblick über gesamteuropäische Postpunk-Entwicklungen (u.a. Deutschland und Belgien) und außereuropäische Phänomene (Australien und Neuseeland sowie Brasilien), eine Chronik und Bibliografie, die den Anspruch des Buchs verdeutlicht und mit Namen wie Joe Carducci, Simon Frith, Andrew Goodwin, Dick Hebdige oder Susan Sontag zeigt, dass hier keinesfalls willkürlich berichtet wird, runden das monumentale Werk ab.

Sicherlich beansprucht Reynolds Studie keine Wissenschaftlichkeit im strengen Sinn. Immer wieder verweist der Autor auf seine eigene Eingebundenheit und gibt subjektive Eindrücke und Gewichtungen zu. Gerade dieses Eingeständnis und die generelle Einschränkung auf eine ganz spezifische Phase populärer Musikgeschichte scheinen aber ein Ausweg aus dem Malheur genereller Popgeschichtsschreibung zu sein (vgl. Jacke/Zierold 2008, Jacke 2006).¹ Wenn man sieht (hier anhand von Text und Bild, mittlerweile liegt aber auch eine CD-Compilation vor²), wie sich Reynolds durch sechs Jahre Postpunk wühlt, ahnt man, wie schwierig »gesamte« Popmusikgeschichten

1 Vgl. Jacke, Christoph / Zierold, Martin (2008). »Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine.« In: *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis. Theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop. Popular Culture and Social Memory: Theoretical and Empirical Analyses on The Oblivious ›Memory-Machine‹ Pop. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Heft 24/2, S. 199-210; Jacke, Christoph (2006): »Museum, Archiv, Netz. Popgeschichte(n) als Medien-geschichte(n).« In: *Testcard. Beiträge zur Popgeschichte*. Heft 15: *The Medium is the Mess*, S. 132-137.

2 *Rip It Up And Start Again. Postpunk 1978-84. Compiled by Simon Reynolds*. Rough Trade (2006).

wie etwa von Peter Wicke oder Martin Büsser³ zu schreiben sind und was dabei alles nicht erzählt werden kann. Da erscheint Reynolds' Vorgehensweise nur konsequent:

»Bruchstücke der Postpunkgeschichte kamen hier und da zum Vorschein, meist in den Biografien bestimmter Bands, aber niemand hat sich die Aufgabe gemacht, einmal das ganze Bild zu zeichnen und Postpunk als das darzustellen, was er war: eine Gegenkultur, die aus vielen Einzelteilen bestand, die aber der Glaube einte, dass Musik die Welt verändern konnte und auch sollte« (S. 20).

Diesen selbst aufgestellten Anspruch erfüllt Reynolds voll und ganz und deckt nebenbei noch einige übergreifende Mentalitäten populärer Musik auf:

»Revolutionäre Bewegungen in der Popkultur wirken sich eigentlich erst dann am stärksten aus, wenn der ›Augenblick‹ bereits verstrichen ist, wenn die Ideen von den städtischen Künstlereliten und Hipstercliquen, deren ›Eigentum‹ sie ursprünglich waren, bis in die Vorstädte und Provinzen vordringen« (S. 20-21).

Insofern könnte man fast behaupten, dass Postpunk eigentlich erst das umsetzte, was Punk für sich immer als Programm ausrief: »Ziel des Postpunk war es, die Traumfabrik Rock zu umgehen oder zu sabotieren, jene Freizeitindustrie, welche die Energie und den Idealismus der Jugend in kulturelle Sackgassen führte, während Großunternehmen ungeheure Einnahmen erzielten« (S. 30). Reynolds verfasst im Sinne Büssers (2004) eine »andere« Geschichte der Popmusik, hier des Stils Postpunk und seiner Geschichten, und zollt somit einer Phase und ihren Akteuren Tribut, die oftmals in der allgemeinen Schelte der Popmusik der 1980er Jahre vergessen worden ist: »Dieses Buch ist für jene und handelt von ihnen, die nicht zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren (bei Punk waren das London und New York ungefähr 1976), die aber auch nicht glauben mochten, dass alles vorbei war, alles gesagt und getan, bevor sie überhaupt die Chance hatten, mitzumachen« (S. 19).

Dass selbst diese teilweise verschütteten Popmusiken innerhalb der »Retroindustrie« (S. 21) sehr wohl längst wiederverwertet und verbreitet werden, macht sie zwar noch einmal etwas bekannter, lenkt aber in vielen Fällen, wie das eingangs genannte Zitat von Ted Gaier belegt, von den ur-

3 Wicke, Peter (2001). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp; Büsser, Martin (2004). *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

sprünglichen Texten und Kontexten ab. Um es mit Pierre Bourdieu zu formulieren:

»Die Mode ist immer die neueste Mode, die neueste Differenz. Ein Emblem der Klasse (in jedem Sinne) verfällt, wenn es seine distinktive Macht verliert, das heißt, wenn es popularisiert wird. Wenn der Minirock in Hintertupfingen angekommen ist, fängt alles wieder von vorne an.«⁴

Ungeachtet dessen und trotz manch eines flapsigen Ausdrucks – die Fans der britischen Band The Sisters of Mercy bezeichnet er als »Ententänzer« (S. 447) – liefert Simon Reynolds hier einen ausführlichen, sauber recherchierten und pophistorisch weitgehend abgesicherten Abriss des Postpunk, der die Leser die Bands und Akteure wieder und neu entdecken lässt.

Reynolds, Simon (2007). *Rip It Up And Start Again. Schmeiss alles hin und fang neu an: Postpunk 1978-1984*. Höfen: Hannibal (575 S., 29,90€).

4 Bourdieu, Pierre (1993 [1974]). »Haute Couture und Haute Culture.« In: *Soziologische Fragen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 187-197, hier S. 191.

**Frank Lauenburg (2008).
*Jugendszenen und Authentizität. Selbstdarstellungen von
Mitgliedern aus Jugendszenen und szenebedingte
Authentizitätskonflikte, sowie ihre Wirkungen auf das
(alltägliche) Szene-Leben.***

Rezension von Merle Mulder

Frank Lauenburg, dessen Publikationsschwerpunkt sonst dem Bereich »Skinheads« zuzuordnen ist, hat sich in dem hier besprochenen Band *Jugendszenen und Authentizität* zum Ziel gesetzt, »weitgehend unkommentiert ›die Jugend‹ über sich sprechen zu lassen« (S. 12). Dieses Ziel verfolgt er konsequenter, als es so manchen interessierten Leserinnen und Lesern lieb sein mag: Nach einer kurzen Erläuterung seiner Motivation und der Notwendigkeit für ein solches Buch, dem Versuch einer Begriffsklärung von »Jugendkultur«, »Subkultur« und »Jugendszenen« sowie der Darstellung des methodischen Vorgehens und der Diskussion der zugrunde liegenden Theorien – das alles auf nur etwa 20 Seiten – interviewt der Autor auf den folgenden 180 Seiten anscheinend wahllos jede und jeden, die oder der in irgendeiner Form mit einer der dargestellten Szenen in Verbindung steht.

Doch der Reihe nach: Schon 1986 kritisierte Dick Hebdige: »In unserer Gesellschaft wird Jugend nur dann zum Thema, wenn sie Probleme macht« (Hebdige zit. nach Lauenburg, S. 17). Lauenburg sieht dies ähnlich und konstatiert einen grundsätzlichen »Generationen-Konflikt«, bei dem die Sichtweise der Jugend nur ungenügend Beachtung finde. Stattdessen untersuche »[d]ie Generation der Erwachsenen [...] eine Jugend, der sie nicht angehört und welche sie nicht versteht« (S. 12). Hieraus leitet Lauenburg einen generellen Authentizitätskonflikt ab, ein »Authentics« versus »Plastics« – was auch immer der Autor damit meinen mag, eine Erläuterung bleibt er nämlich schuldig. Auf die Analyse sowohl dieses Konfliktes als auch der Authentizitätskonflikte innerhalb unterschiedlicher Stile solle dabei das Hauptaugenmerk gerichtet werden.

Lauenburg ist sich hierbei bewusst, dass es ohne eine Begriffsklärung nicht geht, doch setzt er statt einer theoretischen Diskussion auf »die praktische Verwendung des Begriffs« Jugendszene (S. 13) und verweist dafür

auf eine kurze gesonderte Literaturliste zum Thema am Ende des Buches. So lehnt er denn auch Begriffsbestimmungen, wie sie z.B. Hitzler oder andere entworfen haben, für seine Arbeit ab und bedient sich einer »alltagssprachlichen« Definition: Jugendszene sei zu verstehen als

»eine Form der sozialen Vergemeinschaftung [...], wobei hier Jugend als eine Lebensphase, welche in der Regel einen Zeitraum von fünfzehn bis fünfundzwanzig Jahren umfasst, [...] verstanden wird. Die Teilhabe an diesen Vergemeinschaftungsformen erfolgt, auf der Basis einzelner szenespezifischer Gemeinsamkeiten, nach individuellen Kriterien. Ein spezifischer Szene-Stil stellt das Ergebnis des Zusammenwirkens der einzelnen Mitglieder dar« (S. 14).

Doch trotz der erfolgten Arbeitsdefinition wirft Lauenburg im Folgenden immer wieder Begriffe wie »Subkultur«, »Lebensstil« und »Szene« durcheinander oder scheint sie sogar synonym zu verwenden, ohne sich offenbar im Klaren darüber zu sein, dass mit den jeweiligen Begriffen völlig unterschiedliche Konzepte verbunden sind.

Im Weiteren setzt Lauenburg sich kurz mit verschiedenen Theorieansätzen auseinander, mit Hilfe derer sich die Entstehung und Verbreitung authentischer Jugendszenen erklären lassen könnten: Der Rollen-Ansatz von Erving Goffman, das Szene-Konzept von Hitzler/Bucher/Niederbacher, die Theorie des »cultural lag« von William Ogburn, Claude Lévi-Strauss' »Bricolage«-Überlegungen und Paul Willis' Konzept der Homologie geben zwar allesamt interessante Impulse bei dem Versuch, den Zusammenhang zwischen Jugendszenen und Authentizität nachzuvollziehen, insgesamt hinterlässt Lauenburgs Darstellung jedoch den Beigeschmack einer leicht chaotischen Aneinanderreihung von Theorien, bei der Begriffe wild durcheinander geworfen werden und genauere Verweise auf die Literatur fehlen.

Schließlich setzt Lauenburg sich mit der Frage der Bedeutung von »Organisationselite« und »normalem Szenegänger« auseinander, wobei er kritisiert, dass die einfachen Szene-Mitglieder in dieser Hinsicht meist unterschätzt würden. Im Anschluss an Gabriele Rohmann, die eine »Szene-Laufbahn« in vier Phasen – »Erkennungsphase«, »Sympathisantenphase«, »Einstiegsphase« und »Etablierungsphase« – unterteile und den Einfluss von Szene-Mitgliedern auf ihre Szene stark von ihrem Engagement abhängig mache, eine »szenegestaltende« Rolle also vor allem den »Etablierten« zuspreche, weist Lauenburg nicht zu Unrecht darauf hin, dass nicht nur diesem »Szene-Kern« bei der Entwicklung einer Szene Gewicht zugesprochen werden dürfe, sondern jeder »Szenegänger« berücksichtigt werden müsse. Lauenburg spricht sich für ein »organisches Verständnis« von Szenen aus, denn »jedes einzelne Mitglied besitzt seine ganz individuelle Bedeutung für

diese Szene und nur die Gesamtheit aller Szene-Mitglieder kann Ausdruck dieser Szene sein« (S. 30).

Entsprechend geht Lauenburg auch bei der Auswahl seiner InterviewpartnerInnen vor. Insgesamt 22 Interviews mit Mitgliedern aus zehn verschiedenen Szenen folgen im Hauptteil der Arbeit. Dabei setzt Lauenburg einfach voraus, das »Punk«, »Straight Edge«, »Gothic«, »Metal«, »Rockabilly/Psychobilly«, »Skinhead«, »Cable Street«, »Jesus Freaks«, »Studenten« (!?) und die »rechte Jugendszene« tatsächlich Jugendszenen sind; ein vorherige theoretische Auseinandersetzung, ob das Szene-Konzept (das Lauenburg allerdings ja nicht wirklich verfolgt) auf die genannten Gruppierungen wirklich zutrifft bzw. sie angemessen erfasst, findet nicht statt. Lauenburg weist darauf hin, dass seine Auswahl an »Jugendszenen« keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und die Darstellung der Szenen durch ihre Mitglieder natürlich nur subjektiv sein kann, geht allerdings davon aus, dass »die Schnittmengen der einzelnen Interviewpartner mit ihrer Gesamtszene [...] sehr hoch« (S. 14) sind. Wie er dies begründet, bleibt jedoch offen und angesichts der Tatsache, dass z.B. die »Szene« »Cable Street« nur durch ein einziges Interview, welches über zweieinhalb Seiten nicht hinaus geht, dargestellt wird, lässt ebenso erhebliche Zweifel an weiteren Generalisierungsmöglichkeiten aufkommen. Auch die Auswahl der »Jugendszenen« wirft Fragen auf: Zwar erläutert Lauenburg, er habe sich lediglich für die Darstellung »etablierter Szenen« entschieden, welche »noch heute aktiv sind und eine nachweisbare Quantität – zum Beispiel anhand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen oder auch durch das Vorhandensein einer entsprechenden szeneeigenen Internetpräsenz – besitzen« (S. 15), dies erscheint als Auswahlkriterium jedoch äußerst vage und fragwürdig, trifft darüber hinaus gar nicht auf alle dargestellten »Szenen« zu und lässt die Frage offen, warum Phänomene wie z.B. »Hardcore«, »Emo«, »Rave« oder das neuere, aber nichts desto trotz bereits etablierte, »Visual Kei« nicht berücksichtigt werden.

In jede neue »Jugendszene« versucht Lauenburg mit einem Einleitungstext einzuführen, wobei er inhaltlich den Schwerpunkt auf die »historische Genese« legt. Angesichts der zahlreichen behandelten »Szenen« sieht sich Lauenburg dabei gezwungen, sich auf eine Kurzform (meist eine halbe bis eine Dreiviertelseite) zu beschränken und auf weiterführende und grundlegende Literatur zu verweisen. Eigentlich eine gute Idee, allerdings fallen die Einleitungstexte teilweise so oberflächlich aus, dass man sich gewünscht hätte, Lauenburg hätte sie lieber ganz weggelassen und sich nur auf die Literaturtipps beschränkt, wobei auch diese zum Teil lückenhaft sind und sich fast ausschließlich auf deutschsprachige Literatur beschränken.

Allen Interviews liegt ein Leitfaden zu Grunde, der die folgenden Aspekte thematisiert: 1. Grund und Ablauf des erfolgten Einstiegs in die jeweilige Szene; 2. politische Orientierung; 3. Kommunikation der Szenemitglieder untereinander; 4. Verhältnis der Szene zu anderen Jugendszenen; 5. allgemeines Ziel der Szene; 6. Rolle der Geschlechter; 7. Wo sieht die Person sich in fünf bzw. zehn Jahren? Im Großen und Ganzen finden sich die meisten dieser Leitfragen auch in den Interviews wieder, allerdings hält Lauenburg sich dabei weder an grundlegende wissenschaftliche noch an journalistische Kriterien der Interviewführung. Vielmehr vollzieht er immer wieder starke thematische Sprünge und stellt mehrere Fragen auf einmal, die oftmals auch noch vorurteilsbeladen und gerichtet sind. Eine in diesem Zusammenhang noch vergleichsweise harmlose Frage ist z.B.: »Wie unterscheidet sich ein typisch weiblicher »Student« [sic!] von seinem männlichen Pendant?« (S. 186). Dieses Beispiel verdeutlicht übrigens auch Lauenburgs durchgängige Ignoranz gegenüber geschlechtergerechten Formulierungen.

Grundsätzlich erweisen sich die Interviews als eher enttäuschend, da sie größtenteils zu kurz sind, um über Oberflächlichkeiten hinauszukommen und inhaltlich Neues zu bieten. Für MusikwissenschaftlerInnen mag vielleicht noch interessant sein, dass viele der Interviewten berichten, dass ihr Einstieg in die »Szene« über die entsprechende Musik stattgefunden hat, die zugleich ein Szene-Mitglieder verbindendes Element darstelle – vor dem Hintergrund, dass fast alle der dargestellten Szenen einen musikalischen Kontext aufweisen, überrascht das allerdings nicht wirklich. Letztendlich gehen nur wenige der Interviews tiefer, machen einen reflektierten Eindruck und sind angenehm zu lesen, was vermutlich auch auf die Befragung der Teilnehmer per Email zurückzuführen ist.

Im Anschluss an die Interviews stellt Lauenburg für alle Szenen einen »Authentizitätsproblem« fest, da jedes Mitglied beweisen müsse, das es in die Szene passe, die jeweiligen Werte kenne und wiedergeben könne, die Szene authentisch auslebe und für ein entsprechendes Weiterbestehen der Szene Sorge. So könne eine Art Grundkonsens im Hinblick auf szeneeinterne »Stil-Richtlinien« ausgemacht werden, der immer wieder Ausgangspunkt von spezifischen Authentizitäts-Konflikten sei.

Alles in allem hätte Lauenburg sich lieber von dem Motto »Qualität statt Quantität« leiten lassen sollen. Zwar lässt er eine stattliche Menge an Material zu einer Vielzahl an »Szenen« in sein Buch einfließen, für dessen Beschaffung er ohne Zweifel Respekt verdient hat, doch geht er darüber leider kaum hinaus. So kündigt er zu Beginn z.B. ambitioniert an, dass »die Interviews neuere Entwicklungen innerhalb dieser Szene dar[stellen]« (S. 15) und »der Fokus der Besprechung darauf gelegt [wurde], welchen politisch-

gesellschaftlichen Fortschritt diese Szene für die Gesamtgesellschaft bieten kann« (S. 14), doch werden diese Versprechungen im Folgenden nicht eingelöst. Zudem kommt es (vermutlich aufgrund der mangelnden intensiven Auseinandersetzung mit den einzelnen ›Szenen‹) immer wieder zu äußerst fraglichen Aussagen: So behauptet Lauenburg etwa, dass Frauen im organisatorischen Bereich ihrer ›Szenen‹ im Verhältnis zu ihrem Anteil an der ›Gesamtszene‹ nicht stärker vertreten seien, dass »Straight Edge« kaum »Szenekommunikation« aufweise, dass »Gothic« hochgradig dem »intellektuellen Milieu« zuzuordnen und dabei »stark politisiert« sei, dass »Metal« mehrheitlich »politisch links« einzuordnen sei etc., ohne dafür auch nur einen einzigen fundierten Beweis zu liefern. Wer zu guter Letzt Malcom McLaren als »Helden des Punk« bezeichnet und sich darüber wundert, dass die »heutige Punk-Generation« ihn kaum noch kennt und verehrt, stellt eindrucksvoll dar, dass er (nicht nur) von »Punk« nicht viel verstanden hat.

Lauenburg, Frank (2008). *Jugendszenen und Authentizität. Selbstdarstellungen von Mitgliedern aus Jugendszenen und scenebedingte Authentizitätskonflikte, sowie ihre Wirkungen auf das (alltägliche) Szene-Leben.* Berlin: LIT. (232 S., 24,90 €).

15th Biennial IASPM International Conference Liverpool, 13.-17.7.2009

Bericht von Thomas Burkhalter

Die Popular Music Studies tun sich heute schwer damit, die rasanten Entwicklungen in der zunehmend digitalisierten und globalisierten Musikwelt adäquat zu erforschen – dies konstatierten zumindest Philip Tagg und Bob Clarida bereits 2003.¹ Die alle zwei Jahre stattfindende Internationale Konferenz der IASPM (International Association for the Study of Popular Music) war da sehr geeignet, um nachzuspüren, ob sich die Popular Music Studies tatsächlich in einer Krise befinden.

Eine Besonderheit der IASPM-Weltkonferenz ist, dass die Hierarchien und Hemmschwellen zwischen etablierten und angehenden ForscherInnen möglichst klein gehalten werden und dass sich viel Zeit für Diskussionen genommen wird. Gerade von den vielen NachwuchsforscherInnen kamen schon während der letzten IASPM-Konferenz in Mexico City (2007) spannende Vorträge. Dieses Jahr gab es nun über 200 Präsentationen in fünf Sälen zu hören.

Die Unsicherheiten, das Chaos, der Zufall wurde in vielen der Papers mitdiskutiert – oder schwang wenigstens im Hintergrund mit. Nick Prior wies in seinem Vortrag »Popular Music's Contingencies: The Constructive Role of Error, Mediation and Attachment« auf die zentrale Rolle von Fehlern in der Produktion von Musik hin. Demnach können wir die Musik noch so sehr analysieren oder diskutieren, wie sich ein Musiker musikalisch in einem transnationalen Umfeld verortet, wir dürfen währenddessen aber nicht die Eigengesetzlichkeiten des Produzierens von Musik – und des Musizierens selbst – außer Acht lassen. Prior war dabei nur einer von vielen, die das eigentliche Klanggeschehen ins Zentrum rückten. Die Analyse des Klanggeschehens integrierte dabei musikalische und nicht-musikalische Faktoren – dies zeigten auch Jens Gerrit von Papenburg in seinem Paper über

1 Tagg, Philip / Clarida, Bob (2003). *Ten Little Tunes – Towards a Musicology of the Mass Media*. New York/Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.

Mastering und Maria Hanacek in ihrem Vortrag zur Musikproduktion im Studio. Sie und andere WissenschaftlerInnen analysierten die Entstehung von Sound als die Interaktion eines Künstlers (oder Künstler-Teams) mit technologischen, soziokulturellen und wirtschaftlichen Kräften.

Auffallend viele Vortragende wandten sich dem Thema des Sammelns und Archivierens zu und nahmen dabei eine Tendenz aus dem »2.0-Zeitalter« auf. Die Möglichkeiten des Sammelns sind in den letzten Jahren geradezu explodiert. Viele Künstler, Musikliebhaber und Aktivisten sammeln heute Raritäten der Popkultur aus Geschichte und Gegenwart. In diesem Zusammenhang präsentierte auch die Chilenin Laura Francisca Jordán González ihr Paper »Clandestine Recordings: A Study of the Use of Cassettes in the Music of Political Resistance during the Military Dictatorship«. Mit der schwierigen Suche nach Kassetten und der Analyse von Texten und Musik aus der Zeit der Militärdiktatur hilft sie mit, eine traumatische Periode ihres Heimatlandes aufzuarbeiten und aus einer neuen (oder anderen) Perspektive zu beleuchten. Roy Shuker und Ian Biddle zeigten in ihren Papers, dass wir gerade über existierende und nicht-existierende Archive und Sammlungen einiges über den Status Quo an einem konkreten Ort zu einer bestimmten Zeit erfahren können. Laut Shuker arbeiten viele Sammler bewusst oder unbewusst daran, einen Gegen-Kanon zu dem offiziellen Kanon aufzustellen. Ian Biddle sieht das Sammeln als eine wichtige Arbeit zur Aufarbeitung und Auffrischung des individuellen und auch kollektiven Gedächtnisses. Ziel sei es, einer zunehmend chaotischen Welt einen Sinn abzugewinnen.

Immer mehr ForscherInnen beschäftigen sich auch mit aktuellen Musiken, die nicht aus Europa oder den USA stammen. Daniela Furini sprach von den Global Peripheries. In ihrem Paper »The Overdub Tampering Committee and Plunderphonics: Popular Music and Resistance in the Postmodern Age« analysierte sie die Marketingstrategien der »Do-It-Yourself Culture« in einer zunehmend digitalisierten Welt. DIY-Kultur wird Furini zufolge heute in Kollaboration transnationaler Akteure produziert, verhandelt und vertrieben. Durch den Niedergang des traditionellen Musikgeschäfts und der traditionellen Medien erhielten diese Nischenszenen neuen Aufschwung. Konkret untersuchte Furini dazu die Strategien der Tecnobrega-Szene in Brasilien. Bands produzieren dort MP3-Files mit limitierter Soundqualität, um diese zu verschenken oder zu minimalen Preisen zu verkaufen. Sie gewinnen so an Bekanntheit und können entsprechend höhere Gagen für ihre Konzerte verlangen, wo sie wiederum aufwändig gestaltete Originalalben mit hoher Soundqualität (und höheren Preisen) verkaufen.

Christoph Jacke und Sandra Passaro untersuchten neue Strategien der elektronischen Musikszene in ihrem Beitrag »The Re-valuation of all Values?

The Meaning of Digital and Real Space in Transnational German Popular Music Industries«, wobei sie auf einige zentrale Spannungsfelder hinwiesen. Künstler, Label und Kollektive suchten derzeit auf verschiedenen Ebenen die optimale Balance: zwischen lokaler Präsenz und globaler Distribution, zwischen inhaltlicher Qualität und Stringenz sowie konzeptioneller Offenheit gegenüber dem »2.0-Netzwerk«.

Gemeinsam mit Hyun-Joon Shin, David-Emil Wickström, Jeroen Groenewegen, Jesse Samba Wheeler und Michael Drewett habe ich das Themenpanel »Sounds and Noises from the Edges« organisiert. Das Panel griff Diskussionen zu neuen Produktions- und Distributionsformen mit Fallbeispielen aus China, Südkorea, Brasilien, Russland und Libanon auf. Die Idee war, Musik aus verschiedenen emischen und etischen Perspektiven empirisch und ästhetisch zu analysieren. Hyun-Joon Shin zeigte dabei am Beispiel südkoreanischer Musiker in Deutschland, dass die musikalische Ästhetik der Intellektuellen und Gebildeten eine transnationale Hörerschaft findet – und somit auch in der deutschen Mehrheitsgesellschaft gehört wird. Die Ästhetik von südkoreanischen Einwanderern niedrigerer Gesellschaftsschichten werde hingegen ausschließlich in der eigenen Gemeinschaft konsumiert. Jeroen Groenewegen legte in seinen Ausführungen zu Musikerinnen in China offen, dass kosmopolitische künstlerische Ansätze meistens von euro-amerikanischen Firmen (MTV, Pepsi etc.), Förder-Institutionen (Ford Foundation, Pro Helvetia, Goethe Institut) und in China lebenden Europäern und US-Amerikanern gestützt werden. David-Emil Wickström berichtete über die »Russendisko«-Szene in Berlin und Rockmusik-Szenen in Sankt Petersburg, Jesse Samba Wheeler referierte über »wütende Kosmopoliten«, die weltweit gegen die USA protestieren.

Die anschließende Podiumsdiskussion zeigte, dass Musiker musikalisches Material heute mit weltweit ähnlichen künstlerischen Ansätzen und Techniken verarbeiten. Vor allem die Ästhetik von intellektuellen, wohlhabenden Kosmopoliten folgt einem transnationalen Zeitgeist. Die Künstler selbst betonen das Gemeinsame und geben so ihrem Anspruch Ausdruck, im internationalen Musikgeschäft und von der internationalen Musikkritik wahr- und ernstgenommen zu werden. Eine längere Diskussion entstand darüber, wie man heute Musik erforschen könne: Wenn Menschen, Ideen und Güter über Grenzen hinweg »reisen« und interagieren, wird es für den Wissenschaftler immer schwieriger, soziale Wirklichkeiten an lokalen Forschungsstandorten zu fassen. Die Interaktionen der Menschen in lokalen und transnationalen Räumen führen zu einer stetig wachsenden und äußerst komplexen Flut an Daten, die der Forscher allein kaum mehr bewältigen kann. Viel versprechend scheint daher der Ansatz der Multi-Sited Ethnography, bei der For-

scher weiterhin mit traditionellen empirischen Forschungsmethoden arbeiten, dies jedoch in den verschiedenen Räumen und Kontexten, die für das zu erforschende Phänomen relevant sind.² Die Multi-Sited Ethnography lässt sich verfeinern, indem Forscher in einem interdisziplinären Team zusammenarbeiten – so wie von Jacke (Medienwissenschaftler) und Passaro (vom Indie-Label Kitty-Yo) vorgeführt. Dieser multi-lokale, interdisziplinäre Ansatz gewährleistet, dass die Musikforschung auch in einer zunehmend transnationalen Welt soziale Wirklichkeiten adäquat aufschlüsseln kann.

Die IASPM Konferenz in Liverpool hat gezeigt, dass in den Popular Music Studies gerade von den vielen NachwuchswissenschaftlerInnen wichtige und spannende Ansätze eingebracht werden. Sie arbeiten interdisziplinär mit Methoden und Theorien aus der Musikwissenschaft und der Musikethnologie, den Kultur- und Sozialwissenschaften sowie den Medienwissenschaften. Besonders wichtig ist dabei die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Musikproduzenten bzw. anderen Akteuren aus der Musikszene. Im besten Fall liefern solche Forschungsprojekte profunde Analysen über die Perspektiven, Zwänge, Chancen und Strategien von Menschen und Gesellschaften in der Welt von heute. Die Forschungen zeigen so auf, wie kulturelle Formen, Stile und Vorstellungen heute im Wechselspiel zwischen Akteuren, staatlichen und nicht-staatlichen Institutionen, lokalen und globalen Märkten entstehen und ausgehandelt werden.

Wie immer auf einer derart großen Konferenz war es unmöglich, sich alle viel versprechenden Vorträge anzuhören. Das Paper »Sounds Like an Official Mix: The Aesthetics of Amateur Remix Production« von Adrian Renzo wurde auf der neu gegründeten IASPM-Facebook-Seite zum besten Paper der Konferenz gekürt – viele der Teilnehmer hatten den Vortrag allerdings verpasst. Mit dem »IASPM Book Prize« für das beste deutschsprachige Buch zur Populärmusikforschung wurde *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* von Ralf von Appen ausgezeichnet.

Und wie immer wurden auch abseits der eigentlichen Vorträge viele Diskussionen geführt und gemeinsame Forschungsprojekte oder Publikationen vorbereitet. Daneben organisierten die Liverpooler Veranstalter ein vielseitiges Rahmenprogramm: Während beim iPod-Battle vor allem die Professoren das DJ-Pult mit CDs und Laptops besetzt hielten, setzte sich im Guitar-Hero-Contest nicht einer der gestandenen britischen Rockforscher, sondern die schwedische Nachwuchswissenschaftlerin Sara Jansson durch.

2 Marcus, George E. (1995). »Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography« In: *Annual Review of Anthropology* 24, S. 95-117.

Heavy Metal and Gender. Köln, 8.-10.10.2009

Bericht von Dietmar Elflein

Unter großem Medieninteresse versammelte sich die internationale Gemeinde der an Heavy Metal interessierten Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln, um an drei Tagen über den Zusammenhang von Heavy Metal und Gender zu diskutieren. Angereist sind Forscher und Forscherinnen aus Australien, Brasilien, Deutschland, Finnland, Großbritannien, Indonesien, Kanada, Polen, Rumänien, Schweden und den USA.

Dass viele der Teilnehmer und Teilnehmerinnen gleichzeitig Fans sind, zeigt sich an der unübersehbaren Präsenz des internationalen Erkennungszeichens der Szene, dem (möglichst alten und verwaschenen) Band-Shirt, das die Kleidungsordnung im Hörsaal der Hochschule für Musik und Tanz von der Professorin bis zum Studenten dominiert.

Das Medieninteresse speist sich zumindest zum Teil auch aus der Anwesenheit von vier prominenten Heavy Metal-Sängerinnen, die den ersten Kongresstag mit einer von Florian Heesch und Sarah Chaker moderierten Podiumsdiskussion zum Thema Frauen und Metal beschließen. Britta Görtz von der aufstrebenden Hannoveraner Band Crippler, die deutsche Heavy Metal-Legende Sabrina Claasen von Holy Moses sowie die international bekannten Sängerinnen Angela Gossow von Arch Enemy und Doro Pesch diskutieren über ihre persönlichen Erfahrungen im »Business« und sind auch um die eine oder andere Anekdote nicht verlegen. Angela Gossow hat am selben Nachmittag bereits einen »Screaming«-Workshop geleitet, der aufgrund seiner physischen Ausrichtung hier schlecht wiedergegeben kann. Festzuhalten bleibt, dass sich auch für die extremen Vokaltechniken, die vorgestellt werden, das übliche stimmliche Aufwärmprogramm empfiehlt, um ohne bleibende Schäden brüllen, schreien oder »growlen« zu können.

Als Abschluss des Kongresses kann man die anderen drei Sängerinnen unter dem Motto »Female Aggression« auf der Bühne der Kölner Live Music

Hall erleben – ein Angebot, das kaum ein Kongressteilnehmer ausschlagen mag. Für die Podiumsdiskussion haben sich die Organisatoren dagegen ein anderes musikalisches Beiprogramm ausgedacht. Das ensemble cras spielt Auszüge aus seinem Programm »chamber metal«, das am zweiten Kongressabend auch in seiner vollen Länge zu erleben ist. Zu hören sind u.a. mehrere Kompositionen von Simon Steen-Anderson.

Das umfangreiche Rahmenprogramm des Kongresses spiegelt den Anspruch der Organisatoren, den wissenschaftlichen Elfenbeinturm zu verlassen und nach einer sinnvollen Verbindung von Theorie und Praxis zu suchen sowie über den Tellerrand des Heavy Metal zu blicken.

Im wissenschaftlichen Teil des Kongresses werden an den drei Tagen vierundzwanzig Vorträge geboten. Aufgrund der Internationalität der Vortragenden und des Auditoriums ist die Kongresssprache Englisch.

Deena Weinstein, die 1991 mit ihrer Kultursoziologie des Heavy Metal eines der ersten wissenschaftlichen Bücher zum Thema verfasst hat, eröffnet die Konferenz mit einem umfassenden Überblick über das Thema Heavy Metal und Gender, der die unterschiedlichen Konstruktionen von Gender sowohl historisch als auch in einer Mainstream/Untergrund-Dichotomie zu ordnen sucht. Leider fällt die für den zweiten Kongresstag angekündigte Keynote von Robert Walser, der 1993 die erste musikwissenschaftliche Monographie zum Heavy Metal veröffentlicht hat, krankheitsbedingt aus.

Die überwiegende Zahl der Referenten und Referentinnen nähert sich dem Thema »Heavy Metal und Gender« mit qualitativen Forschungsansätzen, die zwischen Berichten aus geographisch abgegrenzten Gebieten, der Beschäftigung mit dem Werk einzelner Bands und übergreifenden Ansätzen schwanken, wobei kaum ein Beitrag auf einen dieser Aspekte reduziert werden kann.

Geographisch abgegrenzte Gebiete behandeln die Vorträge von Hugo Ribeiro über Heavy, Death und Doom Metal in einer brasilianischen Provinz, Magnus Nilson über die Heavy Metal-Szene in Gaborone in Botswana, Pierre Hecker zur öffentlichen Wahrnehmung von Männlichkeit und Weiblichkeit im türkischen Heavy Metal, Rosemary Overell über die Grindcore-Szene in Melbourne, Mikael Sarelin zur »Performance in der Performance« am Beispiel zweier finnischer Black Metal-Bands sowie Murai Endah Sokowatis Bericht über die indonesische Metal-Szene am Beispiel der Band Jamrud.

Während Hecker die türkische Metal-Szene bei aller patriarchalen Widersprüchlichkeit als einen möglichen Fluchtort säkularer Frauen beschreibt und die hohe Zahl türkischer Frauen-Metal-Bands hervorhebt, beschreibt Overell den Zugang zur Grindcore-Szene in Melbourne als von Werten wie Intensität bestimmt, die sie als weiblich konnotiert begreift. Gleichwohl be-

nötigen Frauen in der Grindcore-Szene die Fähigkeit zur Ignoranz männlich-sexistischer Begrifflichkeiten im Miteinander, in den Lyrics und Albumtiteln. Laut Sokowati werden in den Texten der indonesischen Band Jamrud »verwestlichte«, nicht dem traditionellen Rollenbild entsprechende Frauen dagegen direkt als Ursache eines moralischen Werteverfalls thematisiert. Daran anschließend beschreibt Markus Erbe eine Renaissance traditioneller Rollenklischees oder in seinen Worten »die Fortschreibung von Narrationen«, die Frauen als Terrorisierung maskuliner Lebenskonzepte konstruieren, in den Texten aktueller Deathcore-Bands. Die Lyrics werden für ihn zu vermeintlich authentischen Erzählungen, deren Motive massenmedial vorgezeichnet sind. Eine ähnliche Fortschreibung patriarchaler Erzählungen analysiert Sarah Chaker, die die deutsche Death Metal-Band Suffocate Bastard im Studio beobachtet hat, anhand von Interviews mit der Band. Andy R. Browns Ausgangspunkt ist ebenfalls eine Darstellung von Weiblichkeit aus männlicher Sicht. Allerdings interessieren ihn die Charakteristika einer weiblichen Metal-Identität, die sich in Leserinnenbriefen von sechs britischen Heavy Metal-Magazinen mit einem unterschiedlich hohen, aber immer minoritären Leserinnenanteil abbilden und zwischen der Übernahme angebotener und der Aushandlung veränderter Identitäten schwanken.

Während sich die bisher erwähnten Vorträge überwiegend mit der Darstellung und Repräsentation von Weiblichkeit aus männlicher Sicht befassen, thematisiert eine andere Gruppe von Vorträgen unterschiedliche Männlichkeiten. So deduziert Mikael Sarelin aus Interviews und teilnehmender Beobachtung im finnischen Black Metal die Figuren des Kriegers und des Transvestiten, die im Rahmen der an Butler angelehnten Idee der »Performance in der Performance« im ersten Fall die Erwartungen des Publikums bestätigen und im zweiten Fall in Frage stellen sollen. Dietmar Elflein thematisiert anhand von Ozzy Osbournes Performances die Rolle des Clowns als eine männliche Möglichkeit, hegemonialen Männlichkeiten, die er auf der Basis von David Savran als christlich masochistisch und reflexiv sadomasochistisch beschreibt, zumindest teilweise zu entkommen. Nial Scott sieht im Konzept des Monsters dagegen eine Möglichkeit der männlichen Identität, sich sozusagen spielerisch und gefahrlos zwischen verschiedenen Sphären bewegen zu können, ohne die männliche Geschlechteridentität ernsthaft in Frage zu stellen. Einen spielerischen Umgang mit Männlichkeit thematisieren auch Thorsten Hinrichs und Jakub Kasperski. Hinrichs sieht die spielerische Hinterfragung von Männlichkeitskonzepten vor allem als Akt der Selbstvergewisserung der Werte und Normen einer soziokulturellen Gruppe, während Kasperski das Konzept der Metrosexualität als ein dem traditionellen

Männerbild entgegengesetztes Konzept in die Debatte einbringt und Elemente dieser Metrosexualität im Nu Metal sucht.

Die Effekte, die die Selbstinszenierung von Musikern auf ihre Vermarktung hat, untersuchen Sarah Gerk anhand von Alice Coopers Imagewechsel nach dem Umzug der Band nach Detroit und Mollie Abbles anhand von mehreren Mötley Crüe-Videos. In beiden Fällen wird ein eher androgynes Image durch ein traditionell männliches ersetzt. Während Mötley Crüe auf dem Höhepunkt ihres kommerziellen Erfolges mit unterschiedlichen Images spielen, gelingt Alice Cooper erst über den Imagewechsel der kommerzielle Durchbruch. Mit Vorläufern des Heavy Metal befasst sich auch Simon Poole, der nach Bezügen von frühen Genrevertretern zum Blues-Revival sucht. Maria Grajdian erforscht dagegen die Gender-Beziehungen in japanischen Anime-Filmen und -Serien und berichtet über die Nutzung von Heavy Metal in den dazugehörigen Soundtracks.

Vier eher musikwissenschaftlich angelegte Präsentationen können ebenfalls zu einer Gruppe zusammengefasst werden. Am direktesten mit dem Verhältnis von Musik(alischer Analyse) und Gender setzt sich Luc Bellemare mit seinem Vergleich von Slayerns Klassiker »Raining Blood« und Tori Amos Coverversion des Stückes auseinander. Hugo Ribeiro stellt Analysen von brasilianischem Power, Doom und Death Metal vor und beschreibt unterschiedliche Arten der tonalen Organisation des Materials. Michael Custodis zeigt die positive Besetzung der Idee des männlichen Virtuosen im Metal an Personen wie Steve Vai auf. Alan Tormey sucht eine »weiße« Ästhetik im Heavy Metal, die er im verbreiteten Gebrauch von kleinen Sekunden und Tritoni sowie der Vermeidung musikalischer Elemente, die Assoziationen an Blues aufscheinen lassen, sowohl auf motivischer als auch auf struktureller Ebenen zu finden meint. Diese Ästhetik verläuft für ihn parallel zum Klassen- und Geschlechterdenken des Genres.

In einem weiteren inhaltlichen Block setzen sich Keith Kahn-Harris und Amber R. Clifford mit dem Verhältnis von Homosexualität und Metal auseinander. Clifford stellt ihr noch am Anfang stehendes Forschungsprojekt zu lesbischen Heavy Metal-Fans vor, das von einer besonderen Anziehungskraft von Heavy Metal für an Männlichkeit als sozialem Geschlecht interessierten lesbischen Frauen ausgeht. Kahn-Harris nimmt das schwule Coming Out von Judas Priest-Sänger Rob Halford zum Anlass, zu fragen, warum die Leder-schwulen-Szene nie in größerem Maße an Metal interessiert war, obwohl die Heavy Metal-Kultur laut Kahn-Harris Freiräume für minoritäre Identitäten bieten könne. Kahn-Harris Interesse liegt darin, mögliche emanzipative Elemente der Heavy Metal-Kultur zu unterstützen und zu stärken. Allerdings

ist zur Teilhabe an der Heavy Metal-Kultur ein uneingeschränktes Bekenntnis zu Metal als Lebensinhalt notwendig.

Brian Hickham und Jeremy Wallach beschließen den von facettenreichen Vorträgen und anregenden Diskussionen geprägten Kongress mit ihrer empirisch fundierten Erkenntnis, dass die Erforschung von Heavy Metal mehrheitlich von Forscherinnen vorangetrieben wird, während nicht zuletzt der gerade beschriebene Kongress gezeigt hat, dass die Heavy Metal-Kultur ansonsten immer noch männlich dominiert ist.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2008 (Nachtrag)

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Adinolfi, Francesco. *Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Archiv der Jugendkulturen (Hg.). *HipHop in Berlin*. Berlin: Archiv-der-Jugendkulturen-Verlag.
- Athens, Atlanta / Behrens, Roger / Büsser, Martin / Engelmann, Jonas / Ullmaier, Johannes (Hg.). *testcard #18: Regress*. Mainz: Ventil.
- Bangs, Lester / Marcus, Greil (Hg.). *Psychotische Reaktionen und heiße Luft: Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll*. Berlin: Ed. Tiamat.
- Bär, Matthias. *Goa und Trance – Hedonistische Spaßbewegung oder Jugendreligion?* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Baßler, Moritz / Gödden, Walter / Grywatsch, Jochen / Riesenweber, Christina (Hg.). *Stadt, Land, Pop: Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule; Bernd Begemann, Blumfeld, Erdmöbel, Bernadette La Hengst, Die Sterne*. Bielefeld: Aisthesis.
- Beeber, Steven Lee. *Die Heebie-Jeebies im CBGB's*. Mainz: Ventil.
- Bennett, Roger / Kun, Josh. *And You Shall Know Us by the Trail of Our Vinyl: The Jewish Past as Told by the Records we Have Loved and Lost*. New York: Crown Publishers.
- Berndorff, Lothar / Friedrich, Tobias. *1000 ultimative Charthits: die erfolgreichsten Songs und ihre Geschichte*. Hamburg: Moewig.
- Bernstein, David W. (Hg.). *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-garde*. Berkeley, CA; London: University of California Press.
- Beste, Peter. *True Norwegian Black Metal*. New York: Vice Books.
- Bielen, Kenneth G. *The Words and Music of Neil Young*. Westport, Conn.: Praeger.
- Birth, Kevin K. *Bacchanalian Sentiments: Musical Experiences and Political Counterpoints in Trinidad*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bloemeke, Rüdiger. *Live in Germany: Spurensuche im musikalischen Entwicklungsland*. Hamburg: Voodoo.
- Bolden, Tony (Hg.). *The Funk Era and Beyond: New Perspectives on Black Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Boll, Martinus. *Beat und Rock in Darmstadt 1960-1975*. Darmstadt: Büchner.
- Booth, Gregory D. *Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Bornschein, Joachim. *Kalt und heiß: die Magdeburger Rock- und Underground-Szene 1962-1989*. Querfurt: AXON.
- Bowman, Paul. *Deconstructing Popular Culture*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Boyd, Todd (Hg.). *African Americans and Popular Culture*. Westport, CN; London: Praeger.

- Bracewell, Michael. *Re-make, Re-model: Becoming Roxy Music*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Braun, Jean-Peter. *Jazz*. Kempen: Moses.
- Breidt, Karl-Heinz. *Jazz in Trier*. Trier: Weyand.
- Brennan, Timothy. *Secular Devotion: Afro-Latin Music and Imperial jazz*. London: Verso.
- Brill, Dunja. *Goth Culture: Gender, Sexuality and Style*. Oxford: Berg.
- Brill, Dunja. *Subculture for Sale? Cultural, Content and Production Values in Goth Music Journalism*. Berlin: wvb.
- Brown, Ethan. *Fat Cat, 50 Cent, and the Rise of the Hip-Hop Hustler*. London: Plexus.
- Burke, Patrick Lawrence. *Come in and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Busara Promotions (Hg.). *Busara: Promoting East African Music: the First Five Years*. Stone Town, Zanzibar: Gallery Publications.
- Calt, Stephen. *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*. Chicago, Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Campbell, Katherine. *The Fiddle in Scottish Culture: Aspects of the Tradition*. Edinburgh: John Donald.
- Caponi-Tabery, Gena. *Jump for Joy: Jazz, Basketball, and Black culture in 1930s America*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Carlin, Richard. *Worlds of Sound: The Story of Smithsonian Folkways*. New York: Smithsonian Books.
- Carr, Daphne. *Pretty Hate Machine [Nine Inch Nails] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Chambers, Jack. *Bouncin' with Bartok: the Incomplete Works of Richard Twardzik*. Toronto: Mercury Press.
- Chidester, Brian / Priore, Domenic. *Pop Surf Culture: Music, Design, Film, and Fashion from the Bohemian Surf Boom*. Santa Monica, CA: Santa Monica Press.
- Ciment, James (Hg.). *Encyclopedia of the Jazz Age: From the End of World War I to the Great Crash*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- Claxton, William / Berendt, Joachim-Ernst / Seno, Ethel (Hg.). *Jazzlife: A Journey for Jazz across America in 1960*. Hong Kong: Taschen.
- Cohen, Norm. *American Folk Songs: A Regional Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Cohn, Nik. *Triksta: Leben, Tod und Rap in New Orleans*. München: Hanser.
- Collins, Karen. *From Pac-Man to Pop Music: Interactive Audio in Games and New Media*. Aldershot: Ashgate.
- Collins, Karen. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, MA, London: MIT.
- Coltman, Bob. *Paul Clayton and the Folksong Revival*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Cooper, David / Fox, Christopher / Sapiro, Ian (Hg.). *Cinemusic? Constructing the Film Score*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Cox, Peter. *Set into Song: Ewan MacColl, Charles Parker, Peggy Seeger and the Radio ballads*. London: Labatle Books.
- Curiel, Jonathan. *Al' America: Travels through America's Arab and Islamic Roots*. New York: New Press.
- Darden, Robert. *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music*. New York: Continuum.

- Darling, Erik. *I'd Give My Life: A Journey by Folk Music*. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books.
- Davis, Darien J. *White Face, Black Mask: Africaneity and the Early Social History of Popular Music in Brazil*. East Lansing, MI: Michigan State University Press.
- Dax, Max. *Contemporary Album Cover Design*. Schlüchtern: Rockbuch.
- Deshayes, Eric / Grimaud, Dominique. *L'underground musical en France*. Marseille: Mot et le reste.
- Diamond, Bev / Crowdy, Denis / Downes, Daniel (Hg.). *Post-Colonial Distances: The Study of Popular Music in Canada and Australia*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Dickinson, Kay. *Off Key: When Film and Music won't Work Together*. New York: Oxford University Press.
- Dinse, Susanna. *Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns*. Kassel: Bosse.
- Dodd, Greg / Sturge, Wayne. *Rock and Roll Comes to Newfoundland*. St. John's, N.L.: DRC.
- Doğantan-Dack, Mine (Hg.). *Recorded Music: Philosophical and Critical reflections*. London: Middlesex University Press.
- Dregni, Michael. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Dudley, Shannon. *Music from behind the bridge: steelband spirit and politics in Trinidad and Tobago*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Elborough, Travis. *The long-player goodbye: the album from vinyl to iPod and back again*. London: Sceptre.
- Ellis, Iain. *Rebels wit attitude: subversive rock humorists*. New York: Soft Skull.
- Engelbach, Barbara. *Looking for mushrooms: Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art; San Francisco 1955-68*. Köln: König.
- Eser, Arno Frank. *All you need is music*. Lindenberg im Allgäu: Kunstverl. Fink.
- Faglioni, Gino. *What the Funk: eine Einführung in funky music*. Köln: Büro-9-Verl.
- Filene, Benjamin. *Romancing the folk: public memory & American roots music*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Finsch, Susanne. *Die Bedeutung der Beatles im Wandel der Zeiten von 40 Jahren Popmusik*. Duisburg: WiKu.
- Flinn, Denny Martin. *The great American book musical: a manifesto, a monograph, a manual*. New York: Limelight Editions.
- Gammon, Vic. *Desire, drink and death in English folk and vernacular song, 1600-1900*. Aldershot: Ashgate.
- Gard, Stephen. *Nasty noises: error as a compositional element in electro-acoustic music*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Godbolt, James Charles (Hg.). *Ronnie Scott's jazz farrago: a motley assortment of characters, happenings and history on the modern British jazz scene*. London: Hampstead Press.
- Goldhammer, Klaus. *Geschäftsmodelle für den Hörfunk im digitalen Zeitalter: Studie im Auftrag der Bayerischen Landeszentrale für Neue Medien (BLM)*. München: Fischer.
- Gopal, Sangita / Moorti, Sujata (Hg.). *Global Bollywood: travels of Hindi song and dance*. Minneapolis, MN, Bristol: University of Minnesota Press.
- Grabowsky, Ingo / Lücke, Martin. *Die 100 Schlager des Jahrhunderts*. Hamburg: EVA.

- Green, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Hagedorn, Jörg. *Jugendkulturen als Fluchtlinien: zwischen Gestaltung von Welt und der Sorge um das gegenwärtige Selbst*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.
- Hartman, Gary. *The history of Texas music*. College Station: Texas A&M University Press.
- Harwood, Robert W. *I went down to St. James Infirmary: investigations in the shadowy world of early jazz-blues in the company of Blind Willie McTell, Louis Armstrong, Don Redman, Irving Mills, Carl Moore, and a host of others, and where did this dang song come from anyway?* Kitchener, Ontario: Harland Press.
- Havas, Harald. *Das Austropop-Sammelsurium*. Wien: Ueberreuter.
- Hawkins, Alfonso Wilson. *The jazz trope: a theory of African American literary and vernacular culture*. Lanham, MD, Plymouth: Scarecrow Press.
- Heatley, Michael. *Where were you when the music played?: 120 unforgettable moments in music history*. Pleasantville, NY: Reader's Digest Association.
- Helbig, Jörg / Warner, Simon (Hg.). *Summer of love: the Beatles, art and culture in the sixties*. Trier: Wiss. Verl. Trier.
- Helms, Dietrich / Thomas Phleps (Hg.). *No time for losers: Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Hendler, Maximilian. *Vorgeschichte des Jazz*. Graz: Akad. Druck- und Verl.-Anst.
- Henry, Clarence Bernard. *Let's make some noise: axé and the African roots of Brazilian popular music*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Hentschel, Christian. *Als ich fortging...: das große DDR-Rock-Buch*. Berlin: Neues Leben.
- Heylin, Clinton. *Babylon's burning: from punk to grunge*. London: Penguin.
- Hoffmann, Frank W. *Chronology of American popular music, 1900-2000*. London: Routledge.
- Holbrook, Morris B. *Playing the changes on the jazz metaphor: an expanded conceptualization of music management and marketing-related themes*. Hanover, MA: now.
- Holmes, Jon. *Rock star Babylon: legendary tales of debauchery, excess and bad behaviour*. London: Penguin Books.
- Huckvale, David. *Hammer film scores and the musical avant-garde*. Jefferson, NC, London: McFarland & Co.
- Hudson, Noel. *The band name book*. Erin, Ontario: Boston Mills Press.
- Hugill, Andrew. *The digital musician*. New York, London: Routledge.
- Hurst, Mike. *Every song tells a story: a brief history of popular music*. Clifton-upon-Teme: Polperro Heritage Press.
- Huss, John / Werther, David (Hg.). *Johnny Cash and philosophy: the burning ring of truth*. Chicago: Open Court.
- Husslein, Uwe (Hg.). *Pop am Rhein*. Köln: König.
- IG Dreck auf Papier (Hg.). *Keine Zukunft war gestern: Punk in Deutschland*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- IMA Institut für Medienarchäologie (Hg.). *Zauberhafte Klangmaschinen: von der Sprechmaschine bis zur Soundkarte*. Mainz: Schott.
- Irwin, William. *Die Philosophie bei Metallica: ein Crashkurs in Gehirnchirurgie*. Weinheim: Wiley-VCH-Verl.

- Jandréus, Peter. *The encyclopedia of Swedish punk and hardcore punk 1977-1987*. Stockholm: Premium.
- Jansen, Greta. *Musik in Köln. Bläck Fööss, Höhner, BAP & Co*. Köln: Lund.
- Johnson, Bruce / Cloonan, Martin. *Dark side of the tune: popular music and violence*. Aldershot: Ashgate.
- Johnson, Richard. *British dance bands on the silver screen*. Leigh-on-sea: Memory Lane.
- Kabus, Wolfgang (Hg.). *Populärmusik und Kirche: geistreiche Klänge - sinnliche Orte*. Frankfurt/M.: Lang.
- Kearney Guigné, Anna. *Folksongs and folk revival: the cultural politics of Kenneth Peacock's Songs of the Newfoundland outports*. St. John's, N.L.: ISER, Institute of Social and Economic Research.
- Keck, Gecko. *Gothic*. Stuttgart: Frech.
- Keller, Katrin. *Der Star und seine Nutzer: Starkult und Identität in der Medien-gesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Kenrick, John. *Musical theatre: a history*. New York: Continuum.
- Kerschbaumer, Franz. *Aktuelle Tendenzen im Jazz: lectures of the 8th Jazz Musicological Symposium*. Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst.
- Klitsch, Hans-Jürgen. *Otto & die Beatlejungs: die Beatszene der 60er Jahre zwischen Oldenburg, Emden und Wilhelmshaven*. Oldenburg: Isensee.
- Knauer, Wolfram (Hg.). *Begegnungen - the world meets Jazz*. Hofheim: Wolke.
- Kolbe, Uwe. *Klangspuren: Songs & Soundtracks*. Bremerhaven: Wirtschaftsverl. NW, Verl. für neue Wiss.
- Kösbauer, Albert. *Images of live jazz performances*. Landsberg: Balaena.
- Kromer, Eberhard. *Wertschöpfung in der Musikindustrie: zukünftige Erfolgsfaktoren bei der Vermarktung von Musik*. München: Fischer.
- Kulp, Annette. *Jazz in den 1920er Jahren*. Marburg: Tectum.
- Kutschke, Beate (Hg.). *Musikkulturen in der Revolte: Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von „1968“*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Lanz, Stephan (Hg.). *Funk the City: Sounds und städtisches Handeln aus den Peripherien von Rio de Janeiro und Berlin*. Berlin: b_books.
- Lapidus, Benjamin. *Origins of Cuban music and dance: changuī*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Lens, Jenny. *Punk pioneers*. New York: Universe.
- Lerner, Neil (Hg.). *Music in the horror film: listening to fear*. New York: Routledge.
- Lesser, Beth. *Dancehall: the rise of Jamaican dancehall culture*. London : Soul Jazz Publishing.
- Lindner, Bernd. *DDR - Rock & Pop*. Köln: Komet.
- Lucky, Jerry. *The progressive rock handbook*. Burlington, VT: Collector's Guide.
- Macias, Anthony F. *Mexican American mojo: popular music, dance, and urban culture in Los Angeles, 1935-1968*. Durham, NC: Duke University Press.
- Madrid, Alejandro L. *Nor-tec rifa! Electronic dance music from Tijuana to the world*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Madrid, Alejandro L. *Sounds of the modern nation: music, culture, and ideas in post-revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.
- Maher, Paul Jr. / Dorr, Michael K. (Hg.). *Miles on Miles: interviews and encounters with Miles Davis*. Chicago: Chicago Review Press.
- Mania, Thomas (Hg.). *On the road: Unterwegssein - ein Mythos der Popkultur*. Münster: Telos.

- McFarland, Pancho. *Chicano rap: gender and violence in the postindustrial barrio*. Austin, TX: University of Texas Press.
- McWhorter, John H. *All about the beat: why hip-hop can't save Black America*. New York, NY, London: Gotham Books.
- Miller, George. *This is the way to Amarillo: a musical odyssey across the USA*. Studley: Know the Score!
- Miller, Paul D. (Hg.). *Sound unbound: sampling digital music and culture*. Cambridge, MA, London: MIT.
- Minton, John. *78 blues: folksongs and phonographs in the American south*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Mitchell, Donald. *Songs and symphonies of life and death: interpretations and annotations*. Woodbridge: Boydell Press.
- Monsoon, Jon. *Stars, bars & guitars: a journey in South African music*. Cape Town: Struik.
- Nair, Ajay / Balaji, Murali (Hg.). *Desi rap: hip-hop and South Asian America*. Lanham, MD, Plymouth: Lexington Books.
- Nichols, Stephen J. *Getting the blues: what blues music teaches us about suffering and salvation*. Grand Rapids, MI: Brazos.
- Nussbaumer, Thomas. *Volksmusik in Tirol und Südtirol seit 1900: von "echten" Tirolerliedern, landschaftlichen Musizierstilen, "gepflegter" Volksmusik, Folklore und anderen Erscheinungen der Volkskultur*. Innsbruck: Studienverlag.
- Oliver, Jimmie. *The song for today*. Belfast: Parkbench.
- Perone, James E. *The words and music of Prince*. Westport, CN: Praeger.
- Porter, Lewis (Hg.). *The John Coltrane reference*. New York, London: Routledge.
- Proehl, Bob. *The Gilded Palace of Sin [The Flying Burrito Brothers] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Randall, Annie Janeiro. *Music, power, and politics*. New York: Routledge.
- Rebell, Volker. *Die Beatles 1968: das Weiße Album*. Dreieich: Heupferd Musik.
- Reeves, Marcus. *Somebody scream! Rap music's rise to prominence in the after-shock of black power*. New York: Faber and Faber.
- Reff, Morten. *The Chuck Berry international directory*. York: Music Mentor.
- Rife, David. *Jazz fiction: a history and comprehensive reader's guide*. Lanham, MD, Plymouth: Scarecrow Press.
- Roach, Martin. *The Virgin book of British hit singles*. London: Virgin.
- Robins, Wayne. *A brief history of rock, off the record*. London: Routledge.
- Roesgen, Jeffrey T. *Rum, Sodomy & The Lash [The Pogues] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Rondón, César Miguel. *The book of salsa: a chronicle of urban music from the Caribbean to New York City*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Rose, Tricia. *The hip hop wars: what we talk about when we talk about hip hop – and why it matters*. New York: Basic Civitas.
- Schramm, Holger. *Musik im Radio: Rahmenbedingungen, Konzeption, Gestaltung*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.
- Schulz, Klaus. *Steffl-Swing: Jazz in Wien zwischen 1938 und 1945*. Wien: Der Apfel.
- Schulze, Herbert. *Am Abend jener Tage: Rock und Pop in der DDR*. Berlin: Neues Leben.
- Schulze, Holger. *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate; eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Schütz, Michael. *Handbuch Populärmusik*. München: Strube.

- Scully, Michael F. *The never-ending revival: Rounder Records and the Folk Alliance*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Seidl, Roman. *Ideologie im Black Metal: eine psychologische Analyse zu Neuheidentum und rechtsextremer Gesinnung*. Saarbrücken: VDM, Verl. Dr. Müller.
- Shay, Anthony (Hg.). *Balkan dance: essays on characteristics, performance and teaching*. Jefferson, NC: McFarland.
- Shute, Gareth. *Rock, 1987-2007*. Auckland, N.Z.: Random House New Zealand.
- Smith Pollard, Deborah. *When the church becomes your party: contemporary gospel music*. Detroit: Wayne State University Press.
- Spencer, Kristopher. *Film and television scores, 1950-1979: a critical survey by genre*. Jefferson, NC, London: McFarland & Co.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher / Hodgson, Jay. *Rock: a Canadian perspective*. Don Mills, Ont.: Oxford University Press.
- Stevens, Carolyn S. *Japanese popular music: culture, authenticity, and power*. London: Routledge.
- Stone, Christopher Reed. *Popular culture and nationalism in Lebanon: the Fairouz and Rahbani nation*. London: Routledge.
- Stroud, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular Brasileira*. Aldershot: Ashgate.
- Summerfield, Maurice Joseph. *Barney Kessel: a jazz legend*. Blaydon on Tyne, UK: Ashley Mark.
- Sutton, Allan. *Recording the 'twenties: the evolution of the American recording industry, 1920-29*. Denver, CO: Mainspring Press.
- Tarr, Joe. *The words and music of Patti Smith*. Westport, CN, London: Praeger Publishers.
- Thomas, Lorenzo. *Don't deny my name: words and music and the black intellectual tradition*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Wallach, Jeremy. *Modern noise, fluid genres: popular music in Indonesia, 1997-2001*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Watson, Gavin. *Skins and punks: Lost archives 1978-1985*. New York / London: Vice Books.
- Weiner, Howard T. (Hg.) *Early twentieth-century brass idioms: art, jazz, and other popular traditions: proceedings of the international conference presented by the Institute of Jazz Studies of Rutgers University and the Historic Brass Society November 4-5, 2005*. Lanham, Md.; Plymouth: Scarecrow.
- Williams, Richard. *The Blue Moment: Miles Davis's Kind of Blue and the Remaking of Modern Music*. London: Faber and Faber.
- Woldu, Gail Hilson. *The words and music of Ice Cube*. Westport, CN: Praeger.
- Yang, Mina. *California polyphony: ethnic voices, musical crossroads*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Young, Al. Title. *Something about the blues: an unlikely collection of poetry*. Naperville, IL Sourcebooks MediaFusion.
- Zane, Warren. *Revolutions in sound: Warner Bros. Records, the first fifty years*. San Francisco, CA: Chronicle Books.
- Zimmerman, Nadya. *Counterculture kaleidoscope: musical and cultural perspectives on late sixties San Francisco*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2009

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Adlington, Robert (Hg.). *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Albrecht, Ralf. *Jugendkultur und Rhythmus: eine Untersuchung der Westberliner Halbstarckenkrawalle 1956-58 unter kommunikationsrhythmischen Aspekt*. Frankfurt/M.: Lang.
- Alim, H. Samy / Ibrahim, Awad / Pennycook, Alastair (Hg.). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. London: Routledge.
- Anderson, Tammy L. *Rave Culture: The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.
- Arrow, Michelle. *Friday on Our Minds: Popular Culture in Australia since 1945*. Sydney: UNSW Press.
- Aswell, Tom. *Louisiana rocks! The True Genesis of Rock and Roll*. Gretna, LA: Pelican.
- Badawi, Kim / Knight, Michael Muhammad. *The Taqwacores: Muslim Punk in the USA*. Brooklyn, NY: PowerHouse Books.
- Baines, Nick. *In höchsten Tönen: Popsongs und Glaube*. Hannover: LVH.
- Bateman, Anthony / Bale, John (Hg.). *Sporting sounds: Relationships Between Sport and Music*. London, New York: Routledge.
- Berry, Jason / Foose, Jonathan / Jones, Tad. *Up from the Cradle of Jazz: New Orleans Music since World War II*. Lafayette; LA: University of Louisiana at Lafayette Press.
- Bitner, Jason. *Cassette from My Ex: Stories and Soundtracks of Lost Loves*. New York: St. Martin's Griffin.
- Blecha, Peter. *Sonic Boom the History of Northwest rock, From »Louie Louie« to »Smells like teen spirit«*. New York: Backbeat Books.
- Bob, Gulla. *Guitar Gods: The 25 players who made Rock History*. Westport, CN: Greenwood Press.
- Bollinger, Stefan. *HipHop lebt: Konstruktion und Artikulation von Identität unter HipHop-Künstlerinnen und -Künstlern aus der Berner Szene*. Bern: Geographisches Institut der Universität.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Books.
- Brasseaux, Ryan André. *Cajun Breakdown: The Emergence of an American-made Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Broven, John. *Record Makers and Breakers: Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Brown, Ruth Nicole. *Black Girlhood Celebration: Toward a Hip Hop Feminist Pedagogy*. New York: Lang.
- Burchart, Kati. *Deutsche Rapmusik der Neunziger Jahre*. Hildesheim: Olms.

- Burrows, Tim. *From CBGB to the Roundhouse: Music Venues Through the Years*. New York: Marion Boyars Publishers.
- Cantwell, Robert. *If Beale Street Could Talk: Music, Community, Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Cepeda, María Elena. *Musical imagination: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York: New York University Press.
- Charters, Samuel. *A Language of Song: Journeys in the Musical World of the African Diaspora*. Durham, NC: Duke University Press.
- Collins, Nicolas. *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. London: Routledge.
- Cook, John / McCaughan, Mac / Balance, Laura. *Our Noise: The Story of Merge Records, the Indie Label that Got Big and Stayed Small*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books of Chapel Hill.
- DeVeaux, Scott Knowles. *Jazz*. New York: W. W. Norton.
- Doffman, Mark Russell. *Feeling the Groove: Shared Time and its Meanings for Three Jazz Trios*. Milton Keynes: Open University.
- Dwijaya, Paperina. *Bringing the world to Indonesia: Java Jazz Festival, 2005-2008*. Jakarta: R&W Pub.
- Eaton, Bruce. *Radio City [Big Star] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Edwards, Gavin. *Do you want to know a secret: die grössten Geheimnisse, Mythen und Gerüchte der Rockwelt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Edwards, Leigh. *Johnny Cash and the paradox of American identity*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Emoff, Ron. *Music and the performance of identity on Marie-Galante, French Antilles*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Everett, Walter. *The foundations of rock: from Blue suede shoes to Suite: Judy blue eyes*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Feinstein, Sascha / Rife, David (Hg.). *The jazz fiction anthology*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Gasteier, Matthew. *Illmatic [Nas] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Hörner, Fernand / Kautny, Oliver (Hg.). *Die Stimme im HipHop*. Bielefeld: transcript.
- Forbes, Brandon W. / Reisch, George A. (Hg.). *Radiohead and philosophy: fitter happier more deductive*. Chicago: Open Court.
- Fornatale, Pete. *Back to the garden: the story of Woodstock*. New York, NY: Touchstone.
- Fox, Pamela / Ching, Barbara (Hg.). *Old roots, new routes: the cultural politics of alt. country music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Gelinas, Robert. *Finding the groove: composing a jazz-shaped faith*. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Gianolio, Aldo. *Dem Duke Ellington gefiel Hitchcock nicht und andere Geschichten vom Jazz*. Meran: TravenBooks.
- Golemovic, Dimitrije O. *Balkan refrain: form and tradition in European folk song*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Grassian, Daniel. *Writing the future of Black America: literature of the hip-hop generation*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Guadeloupe, Francio. *Chanting down the new Jerusalem: calypso, Christianity, and capitalism in the Caribbean*. Berkeley, CA, London: University of California Press.

- Haines, Luke. *Bad vibes: Britpop and my part in its downfall*. London: William Heinemann.
- Hajdu, David. *Heroes and villains: essays on music, movies, comics, and culture*. Boston: Da Capo Press.
- Hamberlin, Larry. *Tin Pan Opera: operatic novelty songs in the ragtime era*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, Anthony Kwame. *Hip hop underground: the integrity and ethics of racial identification*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hartung, Anja. *Musik und Gefühl: eine Untersuchung zur gefühlsbezogenen Aneignung von Musik im Kindes- und Jugendalter unter besonderer Berücksichtigung des Hörfunks; eine Studie im Auftrag der Sächsischen Landesanstalt für Privaten Rundfunk und Neue Medien (SLM)*. Berlin: Vistas.
- Hawkins, Stan. *The British pop dandy: male identity, music and culture*. Burlington, VT: Ashgate.
- Heine, Steven. *Bargainin' for salvation: Bob Dylan, a Zen master?* New York: Continuum.
- Hoskyns, Barney. *Waiting for the sun: a rock 'n' roll history of Los Angeles*. New York: Backbeat Books.
- House, Jill / Jeannin, Marc (Hg.). *Music, language and dance: the articulation of structures and systems*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Hurley, Andrew Wright. *The return of jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change*. New York: Berghahn Books.
- Janssen, David / Whitelock, Edward. *Apocalypse jukebox: the end of the world in American popular music*. New York: Soft Skull Press.
- João, Francisco. *Images at work: holl's entry for Kiasma and Lordi, the works of two over-determined images*. Helsinki: Centre for Urban and Regional Studies Publications.
- Jones, Ella W. *Start-to-finish YA programs: hip-hop symposiums, summer reading programs, virtual tours, poetry slams, teen advisory boards, term paper clinics, and more!* New York, London: Neal-Schuman Publishers, Inc.
- Josephson, Sanford. *Jazz notes: interviews across the generations*. Santa Barbara: Praeger Publishers.
- Kauer, Katja (Hg.). *Pop und Männlichkeit: zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?* Berlin: Frank & Timme.
- Klein, Bethany. *As heard on TV: popular music in advertising*. Aldershot: Ashgate.
- Koegel, John. *Music in German immigrant theater: New York City, 1840-1940*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Kot, Greg. *Ripped: how the wired generation revolutionized music*. New York: Scribner.
- Kotarba, Joseph / Vannini, Phillip. *Understanding society through popular music*. New York: Routledge.
- Kuehnert, Stephanie. *Ballads of suburbia*. New York: Pocket Books/MTV Books.
- Lebrun, Barbara. *Protest music in France: production, identity and performance*. Aldershot: Ashgate.
- Leibetseder, Doris. *Queere Tracks: Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: transcript.
- Lemay, Mathew. *XO [Elliot Smith] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Lewis, Michael. *A life adrift: Soeda Azembo, popular song and modern mass culture in Japan*. New York: Routledge.

- Lock, Graham / Murray, David (Hg.). *The hearing eye: jazz and blues influences in African American visual art*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Lock, Graham / Murray, David (Hg.). *Thriving on a riff: jazz and blues influences in African American literature and film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Lothwesen, Kai. *Klang - Struktur - Konzept: die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*. Bielefeld: transcript.
- Lücke, Martin. »Ja, der Kurfürstendamm kann viel erzählen«: *Unterhaltungsmusik in Berlin nach dem Krieg*. Berlin: B & S Siebenhaar Verlag OHG.
- Malloch, Stephen / Trevarthen, Colwyn (Hg.). *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Manning, Lucy. *Orchestral »pops« music: a handbook*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Matsue, Jennifer Milioto. *Making music in Japan's underground: the Tokyo hardcore scene*. New York: Routledge.
- Mattig, Ruprecht. *Rock und Pop als Ritual: über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Mazor, Barry. *Meeting Jimmie Rodgers: how America's original roots music hero changed the pop sounds of a century*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Mazzola, Guerino B. / Cherlin, Paul B. *Flow, gesture, and spaces in free jazz: towards a theory of collaboration*. New York: Springer.
- McGee, Kristin A. *Some liked it hot: jazz women in film and television, 1928-1959*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Mead, Wendy S. *The alternative rock scene: the stars, the fans, the music*. Berkeley Heights, NJ: Enslow.
- Meier, Andreas. *Tabubrüche in der Musik*. Münster: Telos.
- Moormann, Peter. *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Reclam.
- Morgan, Marcyliena. *The real hip-hop: battling for knowledge, power, and respect in the LA underground*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mulder, Merle. *Straight Edge: Subkultur, Ideologie, Lebensstil?* Münster: Telos.
- Muyumba, Walton M. *The shadow and the act: black intellectual practice, jazz improvisation, and philosophical pragmatism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Neal, Jocelyn R. *The songs of Jimmie Rodgers: a legacy in country music*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Neate, Wilson. *Pink Flag [Wire] (= 33 1/3 Series)*. New York: Continuum.
- Neff, Ali Colleen. *Let the world listen right: the Mississippi Delta hip-hop story*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Neite, Ralf / Hartmann, Andreas. *My God, that's good! Jazztime Hildesheim 1979 – 2008*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Nelson, Marilyn. *Sweethearts of rhythm: the story of the greatest all-girl swing band in the world*. New York: Dial Books.
- Nooshin, Laudan (Hg.). *Music and the play of power in the Middle East, North Africa and Central Asia*. Burlington, VT: Ashgate.
- Norton, Barley. *Songs for the spirit: music and mediums in modern Vietnam*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- O'Flynn, John. *The Irishness of Irish music*. Aldershot: Ashgate.
- O'Neal, Hank. *The ghosts of Harlem: sessions with jazz legends*. Nashville, TX: Vanderbilt University Press.

- Oakes, Kaya. *Slanted and enchanted: the evolution of Indie culture*. New York: Henry Holt and Co.
- Oliver, Paul. *Barrelhouse blues: location recording and the early traditions of the blues*. New York: Basic Books.
- Palmer, Robert. *Blues & chaos: the music writing of Robert Palmer*. New York: Scribner.
- Perone, James E. *Mods, rockers, and the music of the British invasion*. Westport, CT, London: Praeger.
- Phillips, William / Cogan, Brian. *Encyclopedia of heavy metal music*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Pieslak, Jonathan. *Sound targets: American soldiers and music in the Iraq war*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Plasketes, George. *B-sides, undercurrents and overtones: peripheries to popular in music, 1960 to the present*. Burlington, VT: Ashgate.
- Quiring, Christel / Heckmann, Christian (Hg.). *Graffiti, Rap & Kirchenchor: jugend-pastorale Herausforderungen der Sinus-Milieu-Studie U 27*. Düsseldorf: Verl. Haus Altenberg.
- Reynolds, Simon. *Totally wired: post-punk interviews and overviews*. London: Faber and Faber.
- Ringe, Cornelius. *Pop sponsoring: Beiträge zu einer Theorie der Marketingkommunikation mit Popmusik und ihrer Stars*. München: Fischer, Reinhard.
- Rivera, Raquel Z. / Marshall, Wayne / Pacini Hernandez, Deborah (Hg.). *Reggaeton*. Durham, NC: Duke University Press.
- Robb, John. *Punk-Rock: die Geschichte einer Revolution*. München: Heyne.
- Robison, Greg. *Christian rock festivals*. New York: Rosen Pub. Group.
- Rombes, Nicholas. *A cultural dictionary of punk: 1974-1982*. New York: Continuum.
- Salamone, Frank A. *The culture of jazz*. Lanham, MD: University Press of America.
- Savran, David. *Highbrow/lowdown: theater, jazz, and the making of the new middle class*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Schmidt, Axel. *Viva MTV! reloaded: Musikfernsehen und Videoclips crossmedial*. Baden-Baden: Nomos.
- Schneider, Jason. *Whispering pines: the northern roots of American music - from Hank Snow to The Band*. Toronto: ECW Press.
- Schramm, Holger (Hg.). *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz: UVK.
- Schur, Richard L. *Parodies of ownership: hip-hop aesthetics and intellectual property law*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Seim, Roland / Spiegel, Josef (Hg.). »The sun ain't gonna shine anymore«: *Tod und Sterben in der Rockmusik*. Münster: Telos.
- Skai, Hollow. *Alles nur geträumt: Fluch und Segen der Neuen Deutschen Welle*. Innsbruck: Hannibal.
- Smith, Chris. *101 albums that changed popular music. A Reference Guide*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Somers-Willett, Susan B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Specht, Christoph. *Das Neue Deutsche Musical*. Berlin: Frank & Timme.
- St. John, Graham. *Technomad: global raving countercultures*. New York: Equinox Publishing Ltd.
- Stamz, Richard E. / Roberts, Patrick A. *Give 'em soul, Richard! Race, radio, and rhythm and blues in Chicago*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

- Suisman, David. *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Taylor, David John. *Bright young people: the lost generation of London's jazz age*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Thomas, Greg. *Hip-hop revolution in the flesh: power, knowledge, and pleasure in Lil' Kim's lyricism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thompson, Dave. *London's burning: true adventures on the frontlines of punk, 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press.
- Tsoukanelis, Erika Alexia. *The Latin music scene: the stars, the fans, the music*. Berkeley Heights, NJ: Enslow.
- Vannini, Phillip / Williams, J. Patrick (Hg.). *Authenticity in culture, self, and society*. Aldershot: Ashgate.
- Waksman, Steve. *This ain't the summer of love: conflict and crossover in heavy metal and punk*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Wald, Elijah. *How the Beatles destroyed rock 'n' roll: an alternative history of American popular music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Weber, Bernhard / Schläbitz, Norbert. *Populäre Musik: analysieren und interpretieren am Beispiel des Soul*. Paderborn: Schöningh.
- Weiner, Howard T. (Hg.). *Early twentieth-century brass idioms: art, jazz, and other popular traditions: proceedings of the international conference presented by the Institute of Jazz Studies of Rutgers University and the Historic Brass Society, November 4-5, 2005*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Weiss, Brad. *Street dreams and hip hop barbershops: global fantasy in urban Tanzania*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Welberry, Karen / Dalziell, Tanya (Hg.). *Cultural seeds: essays on the work of Nick Cave*. Burlington, VT: Ashgate.
- Wells, Robert V. *Life flows on in endless song: folk songs and American history*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Williams, Sean. *Focus: Irish traditional music*. New York: Routledge.
- Wimmer, Teresa. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Mankato, MN: Creative Education.
- Winkler, Allan M. *To everything there is a season: Pete Seeger and the power of song*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Witmer, Scott. *History of rock bands*. Edina, MN: ABDO.
- Worsley, Shawan M. *Audience, agency and identity in Black popular culture*. New York: Routledge.